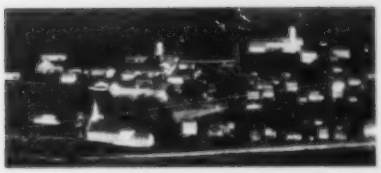
LA MURALE URBAINE : PRATIQUE ET FONCTIONS

Un document de la
Commission des biens culturels du Québec



Québec

LA MURALE URBAINE :
PRATIQUE ET FONCTIONS

Une publication de la
Commission des biens culturels du Québec
Octobre 2004

Table des matières

1. Préambule 4
1.1 Objectifs 4
1.2 Méthodologie 4
1.3 Portée et limites 5

Première partie

2. La murale dans la ville 7
2.1 Le mur peint 7
2.2 La murale urbaine 7
2.2.1 Classification 8
2.2.2 Fonctions 9
2.3 Perception et image: peinture / architecture / ville 11
2.3.1 La perception dans la ville : l'observateur qui se déplace 11
2.3.2 La ville et son image 12

3. La murale dans le monde 15
3.1 Mexique 15
3.1.1 La propagande 15
3.1.2 Le rapport à l'architecture 16
3.1.3 Le rapport entre la murale et l'observateur 17
3.1.4 Aujourd'hui au Mexique 21
3.2 France 21
3.3 États Unis 23
3.4 Canada 25
3.4.1 Chemainus 26
3.4.2 Welland 26
3.4.3 Autres villes canadiennes 26
3.5 Québec 27
3.5.1 Montréal 28
3.5.2 Hull 28
3.5.3 Sherbrooke 28
3.5.4 Ville de Québec 29

Conclusion de la première partie

105-02488/

Deuxième partie

4. La murale en milieu patrimonial 32
4.1. Contexte spatial *32*
4.2. Contexte temporel *33*
4.3 Rôle de la murale en milieu patrimonial *33*
4.4. Fonction de la murale en milieu patrimonial *34*
4.5. Critères d'évaluation *34*
4.5.1. Critères relatifs aux qualités formelles de la murale *34*
4.5.2. Critères relatifs au message véhiculé par la murale *35*
4.5.3. Critères relatifs à l'artiste (ou au groupe responsable de la création) *35*
4.5.4. Critères relatifs à la fonction de la murale *36*
4.5.5. Critères relatifs à la matérialité de la murale *36*

Conclusion de la deuxième partie

Bibliographie 38
Table des illustrations 45
Illustrations

Toutes les illustrations dont il est fait mention dans le texte sont regroupées à la fin du document.

1. Préambule

1.1 Objectifs

La murale urbaine, expression propre à la ville contemporaine, a-t-elle quelque pertinence en milieu patrimonial ?

Dans le cadre de son mandat de conseiller la ministre de la Culture et des Communications, la Commission des biens culturels du Québec (CBCQ) a voulu explorer la question. À l'hiver 2003, la CBCQ confiait à M^me^ Diana Rodríguez Pinzón la tâche d'approfondir une recherche que celle-ci avait entreprise pour la rédaction de sa thèse de maîtrise en architecture[1]. Il s'agissait de mettre à jour les connaissances par une revue de la documentation disponible à l'échelle internationale, afin d'y découvrir, le cas échéant, des réponses à la question d'acceptabilité de la murale urbaine en milieu patrimonial.

La recherche démontre que la question compte autant de détracteurs que d'adeptes, les premiers argüant que la murale brouille la lecture historique du milieu patrimonial, les seconds clamant qu'il faut laisser la ville s'animer de multiples façons. Il a fallu se rendre à l'évidence qu'il n'existe pas de consensus dans ce domaine ni de cadre d'évaluation duquel s'inspirer.

À l'été 2004, la Commission demandait donc à M^me^ Joances Beaudet de voir si on pouvait élaborer des critères qui permettraient d'évaluer tout projet de murale urbaine dans un contexte patrimonial, tout en respectant les prescriptions du *Cadre de référence pour la gestion des arrondissements historiques*, ouvrage auquel M^me^ Beaudet a été intimement liée.

Ce document est le résultat de cette réflexion. Il comporte deux parties, la première fait état de la pratique de l'art muraliste en général, ici et ailleurs ; la deuxième partie propose un cadre de référence pour l'évaluation des projets de murales urbaines dans un contexte patrimonial.

1.2 Méthodologie

La mise à jour des connaissances a fait appel à différentes sources : la documentation disponible en bibliothèque, le réseau Internet, des visites ici et ailleurs, des entrevues et communications auprès de personnes impliquées dans la pratique, la conservation ou l'étude de la murale urbaine, au Québec et à l'étranger.

[1] La murale illusionniste comme outil de conception dans la ville (UL 2001).

1.3 Portée et limites

D'entrée de jeu, ce projet d'étude visait à enrichir la réflexion sur la délicate opération d'intégrer une grande surface peinte dans un milieu riche de significations historiques. La documentation d'ordre théorique, spécifique à la murale urbaine en général, est abondante. Par contre, elle est moins généreuse, voire inexistante, en ce qui concerne son champ d'application en milieu patrimonial.

Pourtant, en juin 1988, l'ICOMOS[2] organisait un colloque à Dijon portant sur *Le mur peint dans la ville ancienne*. Publiés dans Les cahiers de la section française de l'ICOMOS, les actes du colloque éclairent sur la pratique actuelle du mur peint sans pour autant prescrire de conditions particulières à sa pertinence en milieu patrimonial. Aucune autre rencontre au sommet n'a eu lieu depuis, semble-t-il.

Une question se pose : L'absence de cadre de référence signifierait-il que la murale urbaine ait droit de cité en contexte patrimonial ? « Cette nouvelle forme d'expression picturale est favorisée par l'apparition du mur pignon, cette surface issue des mutations urbaines [...]. L'évolution des esprits, l'intérêt porté depuis quelques années aux ensembles anciens, l'abandon d'ambitieux projets d'alignement, autant de raisons qui ont contribué à rendre définitives des situations d'attente et à intégrer le mur à notre environnement quotidien » [Jantzen : 1988].

Durant le colloque susmentionné, le député-maire de Dijon avoue avoir « rarement vu débattre du mur peint, à l'occasion d'une réunion de la Commission des secteurs sauvegardés » [Poujade : 1988]. L'écrivain Jean-François Bazin participant aux débats affirmait même que personne n'est hostile *a priori* au mur peint dans la ville ancienne.

C'est en ce sens que la Commission a choisi d'orienter sa position face au propos. Il ne saurait être question pour elle de bannir la murale urbaine de la ville ancienne, ni d'encourager l'envahissement pléthorique de ses murs pignons. La deuxième partie du document propose plutôt un questionnement rigoureux qui devrait faciliter l'évaluation des projets.

[2] International Commitee on Monuments and Sites.

PREMIÈRE PARTIE

2. La murale dans la ville

2.1 Le mur peint

L'utilisation du mur comme support pictural remonte à l'ère des cavernes et s'est poursuivie à travers les âges. Des murs polychromes recouvraient les édifices classiques grecs et romains [Porter, 1996]. Peindre les façades des temples ou des maisons constitue une tradition séculaire dans moult cultures [de Bure, 1981]. Les premières véritables « murales », c'est-à-dire dont les dimensions correspondent à celles de l'édifice, se trouvent à Pompéi (I^{er} siècle apr. J.-C.). Les effets de représentation de l'espace tridimensionnel y sont d'autant surprenants que, théoriquement, les Romains ignoraient les principes de la perspective.

C'est à la Renaissance que la pratique de la murale connaît un véritable essor grâce à l'art de la perspective qui « en créant des lois mathématiques pour simuler l'espace, [la perspective] a signifié la conquête de la troisième dimension par la rationalisation de l'espace » [Milman, 1986]. De magnifiques fresques en trompe-l'œil peuplent de nombreuses églises et palais de cette période de l'histoire de l'art et de l'architecture. Toutefois, les exemples les plus spectaculaires sont réalisés en trichant avec la logique de la perspective afin de créer des images moins rigides et plus en accord avec l'expérience de perception visuelle réelle[3].

« Peindre les murs est donc une activité aussi ancienne que les édifier. Plus ancienne même, si l'on se réfère aux peintures rupestres [...]. Mais, le mur peint de façon délibérée, le mur investi de l'extérieur et *a posteriori*, est un phénomène somme toute assez récent et en passe de devenir une culture des rues à l'échelle mondiale » [de Bure, 1981].

2.2 La murale urbaine

La murale comme forme d'art urbain est un phénomène du xx^{e} siècle. Cette forme récente d'expression créatrice veut répondre par l'image, aux nouvelles conditions physiques, sociales, politiques, technologiques et artistiques de la ville contemporaine.

On en attribue la paternité au mouvement muraliste mexicain de la post-révolution, durant les années 1920. « La préoccupation était de redonner à la création artistique la force d'un véritable outil de communication sociale [...]. L'art devait redevenir accessible et appartenir à tous comme un bien collectif » [Béchy : 1988]. Ce puissant mouvement, nous y reviendrons, a profondément influencé l'activité artistique nord-américaine dont les premières murales remontent à l'époque de la crise économique de 1929. Les murs de Los Angeles, Chicago et New York se

[3] La perspective mathématique correspond à l'image rétinienne ou image optique et non pas à celle que nous percevons. L'image perçue est un phénomène plus complexe. Toutefois, la perspective s'avère un des moyens les plus efficaces pour représenter la réalité physique.

couvrent alors de créations artistiques, une pratique qui, dès les années 1960, s'étend à tout le continent.

En Europe, au début du xx^{e} siècle, l'art révolutionnaire de propagande de la Russie soviétique s'inscrit dans l'histoire du développement de l'art public. La France, la Belgique et l'Irlande, s'initient également à cette nouvelle culture urbaine.

Partout où elle s'épand, la murale revêt des formes multiples. Elle est étroitement liée aux réalités urbaines où elle se développe, plutôt qu'aux tendances du monde de l'art : « art de la rue, art monumental, art public, en marge des circuits habituels de l'art [...]. L'œuvre est conçue dans la ville, pour la ville, en rapport avec l'environnement physique et social » [Boulogne, 1989].

2.2.1 Classification

Gilles de Bure dresse une classification de la murale selon les intentions de leurs concepteurs [1981] :

Les « **Murs d'artistes** » attestent de l'intérêt de leurs concepteurs à briser l'isolement de l'atelier, en tentant un art qui considère « le tissu urbain comme un support plus approprié à la sensibilité du temps ». Ces murales visent généralement l'amélioration esthétique des espaces publics. Elles se limitent d'abord aux grandes villes occidentales « où la culture s'y révèle comme un substitut idéal à l'idéologie religieuse ou politique ». Les murs d'artistes sont considérés comme une composante institutionnalisée de l'espace urbain.

On reconnaît deux objectifs aux murs d'artistes :
- Les projets qui veulent orner et transfigurer la ville. Cette tendance adopte soit le style contemporain d'influence new-yorkaise, soit le style figuratif qui illustre un événement, un lieu, un personnage (dont le trompe-l'œil) ;
- Les projets qui portent un message social ou communautaire et qui préconisent l'art pour et par le peuple.

Les « **Murs spontanés** » seraient le résultat d'un geste spontané individuel ou collectif. Ils sont « aussi multiples et divers que le sont les individus, les groupes ethniques, les communautés religieuses ».

Les « **Murs militants** » expriment un état d'urgence pour une prise de conscience de l'identité, de la différence, de l'appartenance à une minorité, de l'oppression, etc. Les graffitis, répandus partout dans le monde, constituent souvent un cri de survivance. (Illustration 1)

Les « **Murs de propagande** » rassemblent les murs qui font le culte d'une personnalité, d'une idéologie ou d'un produit. Le mur publicitaire en fait partie. (Illustrations 2, 3 et 4)

2.2.2 Fonctions

Observons les diverses fonctions que joue la murale urbaine en général.

- *Requalification urbaine :*

« À l'origine, le mur peint a été conçu comme un décor, susceptible de faire oublier l'aspect inesthétique du mur-support, une sorte de couture du paysage urbain. C'est pour cela que les compositions en trompe-l'œil architectural ont fait école. Il s'agissait de corriger un accident d'urbanisme, non de créer un événement spécifiquement nouveau ayant sa propre existence » [Mairie de Paris].

La fresque dite « urbaine » est souvent apparue dans des lieux déstructurés par des démolitions massives ou par l'implantation d'infrastructures comme des autoroutes, où elle tentait d'embellir un tissu blessé, en attendant une intervention permanente de requalification.

- *Revitalisation urbaine :*

On a parfois eu recours à cette forme d'art public pour relancer l'économie d'une région. Ce fut le cas des villes canadiennes de Chemainus et de Welland, où l'industrie touristique s'est faite locomotive de développement par l'intermédiaire de l'art public.

Par ailleurs, la murale s'insère parfois dans des programmes plus larges de revitalisation urbaine. La Ville de Lyon, par exemple, a mis en place une ambitieuse politique municipale d'aménagement et de mise en lumière des espaces publics, dont le mur peint est un des éléments.

À Québec, les projets muralistes de la Commission de la capitale nationale font également partie d'une politique plus large d'embellissement, de réaménagement des espaces publics et de mise en lumière des monuments, afin de préparer la Capitale nationale aux célébrations du 400^{e} anniversaire de fondation de la ville, en 2008.

- *Support à la création artistique :*

Les *Murs peints du millénaire à Paris* ont voulu encourager la création contemporaine dans le contexte urbain. Il en est ainsi de plusieurs autres programmes semblables, dont ceux des villes de Philadelphie, Baltimore et Boston. (Illustration 5)

Le projet de murales à Sherbrooke cherche aussi à mettre en valeur le potentiel artistique local. *Les Fresques des piliers*, à Québec, ont permis d'élargir les possibilités de support et constituent un terrain de recherche artistique.

- *Réinsertion sociale :*

À partir des années 1970, aux États-Unis, des peintres, sculpteurs et muralistes mettent leurs convictions et leurs compétences au service de la communauté, afin de faciliter l'insertion sociale des jeunes par le biais de l'art et de l'évocation des racines communes.

« Dans plusieurs villes du sud-ouest des États-Unis, des expériences collectives de peinture murale aident à la réinsertion de jeunes *chicanos* désœuvrés » [Tréguer, 1999]. « Parmi ces jeunes oisifs sirotant le thé du chômeur, il y avait, sommeillant, des talents qui se sont mis soudain à faire parler les murs et le macadam.[4] »

Les Fresques des piliers, à Québec, se sont également donné pour objectif la réinsertion sociale de jeunes par la pratique de l'art.

- *Outil pédagogique :*

Les murales à caractère historique, qui jouissent actuellement d'une grande popularité au Canada, ont pour objet d'apprendre aux nouvelles générations leur histoire locale. L'intention de leurs concepteurs est de mettre en valeur la culture des villes qui les accueillent.

Nombreux sont les exemples. *La Fresque des Québécois* se veut un tableau de personnages et d'éléments fondamentaux à la culture québécoise. Celle du *Petit Champlain* reproduit les activités reliées à la ville ancienne. La première murale de Sherbrooke reconstitue une scène urbaine typique de 1902. Les murales de Chemainus décrivent et mettent en valeur l'histoire de la ville et de ses anciens occupants. Plusieurs des exemples contenus dans le site Internet *Mural Routes* illustrent des scènes d'une époque révolue.

- *Propagande sociale ou politique :*

Les mouvements muralistes qui éclatent en Russie soviétique et au Mexique au début du XX^{e} siècle furent les premiers à concevoir la murale comme outil de propagande sociale et politique. Le mur peint y est conçu pour magnifier un gouvernement révolutionnaire et pour donner au peuple un accès à l'art.

Plus tard, au début des années trente, le gouvernement fédéral américain encourageait les programmes *Works of Public Art* (W.P.A.) qui permettaient de diffuser, en les conceptualisant formellement et en les chargeant des vertus libératrices de l'art, les idées force du *New Deal* [de Bure, 1981].

[4] À propos du mouvement « Set Setal ». Citation du Magazine Sud-Hebdo en 1991, reprise dans la page internet: www.unesco.org/courier/1999_03/fr/apprend/txt1.htm

Ailleurs, il arrive que ces murs naissent de la spontanéité. Ainsi en fut-il à Santa-Fe (New Mexico) où trois frères peignirent en 1970 une fresque à la mémoire de leur jeune frère mort d'une overdose. L'impact de l'œuvre sur la communauté *chicano* donna naissance au mouvement muraliste *Los Artes Guadalupanos de Aztlan* grâce auquel purent s'exprimer la colère et le besoin d'identité culturelle, sociale, économique et politique d'une communauté.

En France aussi, on se sert du mur peint pour appeler à la révolte. « Ce qui compte le plus pour Pignon-Ernest (muraliste niçois) c'est le choix des lieux : des endroits marqués dans la conscience collective, par un épisode de la lutte des classes, de la lutte pour les libertés » [de Bure, 1981].

- *Propagande commerciale :*

Paris possède la plus vieille tradition de murale à but publicitaire, dont l'exécution était souvent confiée à des artistes.

À Bruxelles, l'introduction dans la scène urbaine du XIX^{e} siècle de la marchandise comme spectacle passait par le mur peint qui en vantait les mérites aux consommateurs.

Aux États-Unis, c'est à New York qu'on trouve encore aujourd'hui le plus grand nombre de murs publicitaires d'envergure.

Dynamiques, séduisants, simplificateurs, les murs de propagande commerciale vont droit au but. Il s'agit de vendre, non plus une idéologie, mais un produit. Les mécanismes sont les mêmes, les supports aussi.

2.3 Perception et image : peinture / architecture / ville

Dès le début des années 1960, les recherches s'intensifient quant aux diverses façons de percevoir la ville. Image bidimensionnelle dont le support architectural est forcément tridimensionnel, la murale urbaine modifie la relation entre l'observateur et la ville.

La perception visuelle de la murale se distingue de celle de la peinture de chevalet parce qu'elle relève d'une expérience plus complexe. À la différence du peintre de chevalet, le concepteur de la murale urbaine doit tenir compte des changements d'angle de vision en raison du déplacement de l'observateur dans l'espace [Hochberg, 1983].

2.3.1 La perception dans la ville : l'observateur qui se déplace

La conception d'une murale urbaine exige d'entrée de jeu que deux facteurs - stimulus et conditions de l'observateur - soient pris en compte. Le **stimulus** serait la murale et son environnement physique urbain qui est, dans la plupart des cas,

complexe. De son côté, l'**observateur** parcourt la ville, ses rues et ses places, et découvre la murale selon différents angles et différentes distances. Il est capable de se faire une image de la ville puisque l'espace est perçu en une succession de séquences partielles : « La synthèse (de l'espace ou du bâtiment perçu) est facilitée par le fait que ces images ne se présentent pas de façon disparate, comme par exemple une série de photographies à partir desquelles on essaierait de se faire une idée d'un édifice. Au contraire lorsqu'il tourne autour d'un objet ou que l'objet bouge devant ses yeux, le spectateur perçoit une succession réglée de projections progressivement changeantes » [Arnheim 1986]. Les déformations perspectives produites durant ce mouvement n'affecteraient donc pas la compréhension d'une structure tridimensionnelle. Le muraliste mexicain Siqueiros a utilisé ce phénomène de déformations pour concevoir la murale suivant l'aspect dynamique de l'expérience visuelle réelle : la composition polyangulaire que nous étudierons plus loin.

« Il y a souvent une allusion parallèle ou opposée entre la perception de la peinture (de chevalet) et de l'architecture » [Arnheim 1986]. **Parallèle**, parce que le processus de conception de l'œuvre, qu'elle soit artistique, architecturale ou muraliste, passe généralement par la réalisation préalable d'une maquette afin de visualiser l'ensemble. **Opposée**, parce que l'œuvre finale du peintre d'atelier, bien que de dimensions différentes de la maquette, est perçue d'un seul coup d'œil, contrairement à celle de l'architecte ou du muraliste. La miniaturisation inverse le processus cognitif, selon Lévy Strauss, puisque « l'observateur au lieu d'apercevoir tout d'abord, comme il le fait en général, des éléments fragmentaires, est amené à avoir, en premier lieu, une vision d'ensemble » [Arnheim 1986].

2.3.2 La ville et son image

Jack A. Hobbs décrit trois niveaux de lecture de l'architecture : le niveau du paysage, le niveau de l'urbain et le niveau de l'habitation. Ainsi, la lecture de l'extérieur du bâtiment se fait au deuxième niveau, c'est-à-dire dans le contexte de l'organisation des interactions sociales [Hobbs, 1991]. Les éléments physiques qui définissent l'environnement urbain sont déterminés par une chaîne complexe d'aspects historiques, de croyances, d'usages et de technologies disponibles. Physiquement, le niveau de l'urbain se structure par les espaces publics collectifs, c'est-à-dire les places publiques où les gens se rassemblent et les rues où les gens se déplacent [Hobbs, 1991]. La ville appartient fondamentalement au domaine public. Elle est le résultat des interventions de plusieurs acteurs qui dessinent un paysage mettant en relation des éléments de nature et d'échelle différentes. Cela explique la complexité d'interpréter la ville et d'y intervenir, d'autant plus que nous éprouvons une « difficulté à trouver des liaisons aux diverses échelles de l'aménagement, puisque nous n'avons pas appris à penser en termes de paysages (simultanéité de

présences) mais en termes d'objets (effacements successifs) » [Déry, 1991][5]. Toutefois, cette difficulté pourrait venir de la forme de la ville elle-même.

Jusqu'aux années 1960, c'est l'image à vol d'oiseau qui prévalait lors d'évaluation des interventions sur la ville, de sorte qu'on planifiait et construisait selon une image abstraite et simplifiée. Cette vision négligeait l'expérience du parcours où la perception visuelle de l'espace s'effectue par une succession de scènes qui, dans l'ensemble, vont permettre (ou non) la construction d'une image mentale capable d'évoquer la ville réelle au lieu d'une ville idéalisée. Kevin Lynch [1960], en s'intéressant à la façon dont les gens perçoivent la ville durant leurs parcours, a constaté que « certaines villes génèrent plus facilement que d'autres des représentations spatiales cohérentes » [Ramadier, 2000]. Cela signifie que certaines villes sont plus **lisibles** que d'autres. Lynch définit cette lisibilité comme la qualité d'une ville dont les éléments urbains permettent d'en dessiner un schéma cohérent. Une image lisible en est une qui est claire et qui permet aux usagers de s'orienter convenablement et de maintenir un sentiment de sécurité. La lisibilité est aussi source de bien-être et de développement personnel [Lynch, 1960]. Cette relation entre l'observateur et son milieu physique déclenche un sens d'appartenance et de territorialité puisque « Regarder un espace, le percevoir, le désigner, le délimiter, le décoder, y évoluer, constituent les signes de reconnaissance et d'appropriation qui lui confèrent une valeur de territoire » [Déry, 1991]. Ces affirmations soulignent le lien entre le comportement des usagers et les aspects formels et spatiaux de la ville. D'ailleurs, ces rapports personnes – milieux constituent un important champ de la recherche en architecture et en aménagement qui regroupe d'autres domaines parmi lesquels on peut citer la psychologie environnementale, la sociologie et l'anthropologie.

Selon Lynch, cinq types d'éléments nous permettraient de construire cette image lisible de la ville : les voies (*Paths*) ; les limites (*Edges*) ; les quartiers, les régions ou les zones (*Districts*) ; les intersections ou les nœuds (*Nodes*) ; les points de repère (*Landmarks*) [Lynch, 1960].

La lisibilité de l'espace urbain sera renforcée dans la mesure où l'on peut associer aux voies, aux limites, aux quartiers, aux nœuds et aux points de repère des valeurs objectives (ou physiques) telles que la forme[6], et des valeurs subjectives telles que la signification sociale, l'histoire, la fonction ou la dénomination.

Par ses recherches sur l'évaluation visuelle du contexte urbain menées avec des groupes de répondants, Jack Nasar [1998] identifie cinq types d'attributs que les

[5] Citation de Bernard Lassus dans *L'Art et la ville, l'Art dans la vie*, l'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis dix ans. Ministère de la Culture et de la Communication et Secrétariat général du Groupe central des villes nouvelles, Paris, 1978. Déry [1991].

[6] Selon la théorie de la Gestalt ou de la bonne forme, une forme tend à prédominer dans le champ visuel si elle est dotée d'une bonne continuation, de fermeture, de proximité ou de similitude.

gens associent aux environnements qu'ils préfèrent : **La nature** *(Naturalness)*, ***l'esprit civique*** *(Upkeep*/civilities), **l'ouverture** (*Openness*), **la signification historique** (*Historical significance*) et **l'ordre** (*Order*).

Il est intéressant de remarquer que ces attributs sont souvent présents dans les thèmes des murales montréalaises. Nasar a maintes fois constaté que les répondants soulignent leur préférence pour des milieux contenant des **éléments de nature**, ruraux, riverains et montagnards. Lynch également a noté chez les usagers une prédilection pour les environnements qui intègrent eau et végétation.

D'autre part, les répondants manifestent une préférence pour les espaces dont le style architectural évoque clairement une période historique. Force est de constater que l'opinion du public est souvent en contradiction avec celle des architectes : « Le public a aussi tendance à préférer les styles populaires ou vernaculaires aux grands styles conçus par les architectes et publiés dans les revues d'architecture[7]. » [Nasar,1998]

[7] Citation à la source: "The public also tends to prefer popular or vernacular styles to the high styles designed by architects and published in architectural magazines."

3. La murale dans le monde

Nous examinerons ici la pratique actuelle de l'art muraliste au Mexique, en France, aux États-Unis, au Canada et au Québec.

3.1 Mexique

Le muralisme mexicain se développe à partir de la révolution mexicaine de 1917. Il s'agit du phénomène artistique le plus important du XX^e^ siècle au Mexique, dont l'influence transcende les frontières et le temps. Parmi les nombreux muralistes du mouvement postrévolutionnaire, on distingue les « trois grands » : Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco.

3.1.1 La propagande

David Alfaro Siqueiros et Diego Rivera, de retour d'Europe, à la fois inspirés par les grandes fresques de la Renaissance et par la tradition pré-colombienne, éprouvent le désir de fonder un art mural où l'histoire mexicaine serait exaltée. Ils prétendent illustrer l'histoire réécrite par la nouvelle société issue de la révolution. Le muralisme mexicain s'engage dans la cause révolutionnaire et fait de la propagande pour le nouveau gouvernement qui l'appuie. Le mouvement s'organise et publie un manifeste : le *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*[8] qui exalte l'art public et les traditions indigènes et populaires. Le mouvement possède une fonction sociale et politique qui privilégie pour s'exprimer, d'une part un style figuratif fondamentalement illustratif et narratif et, d'autre part l'intégration des œuvres aux bâtiments publics. Ainsi, la murale se veut un art accessible à tous. En ce sens, le muralisme mexicain est franchement novateur dans la mesure où il concrétise un art populaire [Siqueiros, 1974]. Le thème, le style et la localisation des murales mexicaines en font peut-être le premier exemple d'art public. Au premier abord, la tendance figurative et réaliste des Mexicains peut être comprise comme traditionaliste dans le contexte de l'art mondial. Cependant, elle est un moyen efficace de véhiculer un concept qui correspond avec cohérence aux réalités historiques, sociales et politiques du pays, essentiellement révolutionnaires.

Siqueiros a légué des écrits sur ses expériences de muraliste et sur ses préoccupations plastiques et politiques dans *Art & Revolution* [1975] *et Cómo se pinta un mural*[9] [1974]. La nature de ces documents ne semble pas avoir d'équivalent nulle part ailleurs dans le monde, ni aux débuts du muralisme ni de nos jours. En plus de l'intérêt de Siqueiros pour la politique, en raison de son engagement révolutionnaire, il pousse sa réflexion à deux autres niveaux :

[8] Manifeste du syndicat des ouvriers techniques, peintres et sculpteurs.
[9] Comment peindre une murale ?

- Le rapport de la murale à l'architecture,
- Le rapport entre la murale et l'observateur dont il développe une théorie qu'il appelle la composition *polyangulaire*.

3.1.2 Le rapport à l'architecture

Les muralistes mexicains étudient le rapport entre peinture et architecture à la lumière de la géométrie et de la technique constructive des bâtiments à peindre. Cette préoccupation a été explicitement partagée par Rivera et le mouvement en général, mais Siqueiros en développe une réflexion plus approfondie.

- La géométrie

Quand Siqueiros entreprend un projet mural, il commence par considérer l'espace comme une unité et non pas comme une série de plans (murs) à remplir. Il nomme cet espace « boîte plastique » [Siqueiros, 1974]. Une murale ne doit plus être pensée comme un grand tableau qui couvre un ou des murs, mais comme une peinture qui se conçoit, comme l'espace, en trois dimensions. Ce dernier aspect constitue une barrière pour la plupart des artistes formés comme peintres de chevalet et n'entretenant aucun rapport avec l'espace architectural. Il leur a fallu réapprendre à penser l'espace [Siqueiros, 1974].

- La technique constructive

L'intégrité plastique que suggère Siqueiros se traduit en un rapport cohérent entre architecture et peinture. Par exemple, sur un bâtiment colonial construit selon les techniques constructives traditionnelles, la murale sera exécutée en faisant appel aux anciennes techniques picturales comme la fresque ou l'encaustique. Par ailleurs, il considère que le bâtiment d'architecture contemporaine doit accueillir une murale exécutée à l'aide de technologies de pointe et de matériaux actuels. Pour Siqueiros, les surfaces et les matériaux déterminent, en grande partie, la forme et le style, de sorte que chaque murale répond aux conditions physiques spécifiques de l'espace auquel elle est destinée. Une murale ne doit donc pas s'imposer à son contexte architectural mais plutôt en renforcer le caractère. D'ailleurs, de telles réalisations sur des bâtiments construits selon des techniques modernes ont mené à des découvertes techniques et plastiques qui ont fait avancer l'art mural.

Déjà, l'industrie de la construction et de la peinture de l'époque offrait à Siqueiros toute une variété de produits compatibles avec les nouvelles façons de construire – vinyles, silicones, résines époxydiques, peintures lumineuses, éclairage artificiel, nouveaux stucs, papier photographique, etc. Ses contemporains ont salué sa constante recherche d'innovation technique.

Ce souci de cohérence chez Siqueiros s'exprime également par le respect des caractéristiques patrimoniales. Par exemple, sa murale à San Miguel de Allende[10] même si elle est peinte dans un bâtiment de style colonial, plutôt que sur une surface extérieure, illustre sa préoccupation : d'une part, les procédés techniques tiennent compte de la structure physique du bâtiment et des matériaux, d'autre part, la thématique picturale met en valeur les significations du contexte historique. En plus, Siqueiros y place l'observateur comme élément intrinsèque de la murale en utilisant la composition polyangulaire.

3.1.3 Le rapport entre la murale et l'observateur

La composition polyangulaire correspond à la logique de l'expérience dynamique de perception visuelle dans l'espace tridimensionnel. La polyangularité proposée par Siqueiros, technique déjà ambitieuse à son époque, demeure d'actualité, n'ayant toujours pas été développée dans toutes les possibilités qu'elle offre. Pourtant, intimement liée à l'architecture et à la ville, la murale devrait être conçue à la lumière de cette technique qui relève de la dynamique du parcours.

Pour dépasser la vision statique et uniangulaire de la peinture classique, Siqueiros propose une composition polyangulaire qui prend en compte les points de vue les plus remarquables perçus par l'observateur en déplacement. L'ensemble de ces points de vue constitue le parcours visuel normal, soit le parcours « logique-visuel » [Siqueiros, 1974]. À cause de ses importantes dimensions, une murale est composée d'une série de fragments qui se déforment durant le parcours. L'observateur perçoit la murale sous plusieurs angles tandis que, idéalement, l'ensemble maintient sa force visuelle.

Récemment, Rudolph Arnheim [1986] expliquait comment ces déformations perspectives construisent l'expérience visuelle d'un parcours dans l'espace architectural et urbain. Anticipant le phénomène visuel, Siqueiros se servait du projecteur cinématographique, afin de visualiser les déformations que subirait sa composition [Ahlander, 1979]. Cette technique lui permettait de simuler le mouvement de l'image, comme sous l'influence du déplacement de l'observateur. Ainsi, Siqueiros souligne la différence essentielle d'attitude entre un peintre de chevalet, qui traite la peinture en tant que meuble ou objet perceptible d'un seul regard, et le muraliste qui participe à la création d'un nouvel espace généré par le déplacement de la personne qui regarde. En fin de compte, « ...le spectateur n'est ni une statue, comme le présuppose la perspective linéaire, ni un automate s'animant sur un axe fixe, comme le suppose la perspective courbe, mais plutôt un sujet qui bouge sur toute la superficie d'une topographie donnée ...»[11] [Siqueiros,1974].

[10] La fresque inachevée couvre les murs et plafond d'un des bâtiments d'El Instituto de las Bellas Artes y el Centro Cultural Ignacio Ramirez. Il s'agit d'une œuvre consacrée à Allende, réalisée en 1948.
[11] Traduction de la citation effectuée par la recherchiste Diana Rodriquez-Pinsón.

Il est fort intéressant de souligner ici que la réflexion de Siqueiros était avant-gardiste. Les principes qui soutiennent ses recherches murales correspondent aux préoccupations théoriques de l'architecture et de l'urbanisme des années 1960, qui donnaient priorité au point de vue du piéton pour la conception architecturale et pour l'évaluation et la planification urbaines. De plus, ce premier rôle attribué à l'observateur est cohérent avec l'engagement social de l'époque qui tendait vers une peinture accessible à tous. Bien que les muralistes mexicains aient plaidé pour une communication directe avec le peuple, seules les expériences de Siqueiros constituaient des nouvelles façons de faire dans le processus de conception d'une murale. En effet, le célèbre muraliste a véritablement « théorisé » la perception de l'œuvre par le spectateur et conçu une démarche détaillée dont les treize étapes sont décrites dans le tableau qui suit.

RÉSUMÉ DE LA DÉMARCHE SIQUIEROS [1974]

LES ÉTAPES DE CONCEPTION	DESCRIPTION
Étape 1. Animation du travail d'équipe.	L'échelle de la murale rend quasi impossible sa réalisation par l'artiste concepteur seul. Cependant, il est essentiel, pour l'unité de l'œuvre, qu'il en dirige chaque étape, évitant ainsi le travail par surfaces individuelles.
Étape 2. Photographie à chaque étape d'élaboration de la maquette structurelle.	La photo permet une révision permanente du travail individuel de chacun des participants en fonction de l'œuvre globale.
Étape 3. Analyse de la structure géométrique de l'espace architectural : • Relevé de l'espace d'intervention ; • Maquette d'analyse ; • Parcours lent ; • Parcours rapide.	Cette étape vise la connaissance rationnelle et sensorielle de l'espace d'intervention et de son contexte.
Étape 4. Dégagement des couches de recouvrement et préparation de la surface à peindre.	Permet de récupérer le matériau d'origine sur lequel on pose un enduit, assurant la protection du mur ancien et une bonne adhérence de l'œuvre.[12]
Étape 5. Définition de la fonction, du thème et du style de l'œuvre.	L'équipe définit la valeur pratique et symbolique du lieu, et s'entend sur une première approche picturale.
Étape 6. Définition de la technique et des outils pour la réalisation.	S'inspirant des procédés traditionnels, on détermine quelles techniques et quels outils conviennent à la réalisation de l'œuvre, en tenant compte des conditions physiques du support et de la disponibilité des ressources.
Étape 7. Premier échafaudage.	Permet d'esquisser le tracé fondamental de la composition sur toute la surface, pratiquement en même temps.
Étape 8. Tracé des lignes fondamentales de la composition et définition de l'échelle du détail.	Il s'agit de la structure de la composition en fonction de l'espace tridimensionnel (boîte plastique). Les limites de l'œuvre ne coïncident pas nécessairement à celles du support. Ce premier tracé s'effectue du général au particulier. Par la suite, on identifie les éléments qui disparaissent à mesure qu'augmente la distance d'observation.

[12] Nous verrons plus loin dans ce document que la Commission ne recommande pas de toucher à la matière ancienne.

RÉSUMÉ DE LA DÉMARCHE SIQUIEROS [1974]

Étape 9. Définition des principaux points d'observation.	Déterminés par l'observation fréquente du parcours et de la direction du regard en Mouvement.
Étape 10. Correction du tracé selon le jeu polyangulaire.	Vise à créer une cohérence visuelle à partir de différents points d'observation.
Étape 11. Passage à la polychromie.	La couleur est choisie selon le thème, la fonction et la géométrie (par exemple: accentuation d'un personnage ou d'un objet).
Étape 12. Deuxième échafaudage. (Siqueiros fait ici référence aux supports mobiles des cadreurs).	Permet un point de vue permanent sur la totalité de l'œuvre dans son contexte.
Étape 13. Révision de la valeur photogénique de l'œuvre.	La photographie de la murale terminée permet d'évaluer l'impact de l'œuvre en tant que murale et non en tant que grand tableau. La qualité spatiale (tridimensionnelle) de l'œuvre s'y révèle.

3.1.4 Aujourd'hui au Mexique

Le gouvernement mexicain actuel ainsi que ceux des vingt dernières années n'ont pas soutenu la réalisation de nouvelles murales. Toutefois, quelques municipalités ont pris la relève. La murale contemporaine mexicaine prend parti dans les luttes sociales telles que les protestations indigènes du *Ejercito Zapatista de Liberacion Nacional*[13] et les manifestations paysannes[14]. Bien que la documentation sur les murales mexicaines récentes soit inexistante, les débats sur l'art urbain, et la murale comme une de ses manifestations, sont à l'ordre du jour. La *Primera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo*[15], qui eut lieu au Mexique en 1997, présentait un art muraliste latino américain nettement engagé dans les débats sociaux[16] et qui s'interroge sur le rôle de la murale et de l'artiste muraliste dans le contexte actuel.

3.2 France

En France, la murale urbaine ou *mur peint* apparaît entre 1975 et 1976 [Boulogne, 1989]. Elle connaît un essor remarquable durant les années 1970 et 1980, non seulement à cause d'une participation importante des administrations municipales, mais aussi à cause d'une multiplication d'initiatives privées. La murale urbaine française se donne un objectif « d'esthétisation » où la composition et les couleurs endossent les idéologies des débuts de l'art mural en Amérique. Parmi les manifestations du nouvel esprit des artistes qui se reconnaissent un rôle social, le mur peint veut participer au changement d'image des villes françaises : « Les sols, les murs pignons, les bâches peintes, la signalétique et la communication en général donnent une image neuve à la ville » [Académie des arts de la rue, 1988]. Tout de même, « le mur peint contemporain n'est pas généralisable à l'échelle de la ville entière, [...] notre mur peint ne peut être qu'une ponctuation dans le cadre bâti, un incident (ou accident) dans l'architecture, une animation dans un champ visuel urbain » [Durand et Boulogne, 1984].

La tradition du mur peint publicitaire à Paris remonte à la fin du XIX[e] siècle. Ses exigences d'exécution vont permettre de développer de nouvelles techniques et d'enrichir la démarche artistique. La durée de vie du mur publicitaire étant limitée à trois mois, sa réalisation demande efficacité et qualité visuelle. Le mur peint publicitaire a gagné ses lettres de noblesse, il est souvent considéré au même titre que les murs peints d'artistes [Boulogne, 1989].

La documentation française sur le *mur peint* cherche à le définir et à en comprendre la nature. C'est d'ailleurs, comme nous l'avons vu en 2.2, un Français, Gilles de Bure

[13] Armée zapatiste de libération nationale.
[14] Information fournie par M[me] Ida Rodriguez Prampolini, chercheuse de l'art contemporain du Instituto de Investigaciones estéticas de la Universidad Nacional Autonoma de Mexico (UNAM), [2003].
[15] Première journée mondiale sur l'art public et le muralisme.
[16] La Conciencia social del muralismo : Communication présentée par le muraliste bolivien Walter Solon Romero à la Primera Jornada Mundial de Arte Publico, Tlaxcala, Mexique, 1997. Une centaine d'artistes s'y sont réunis, provenant d'Amérique Latine, Europe, Afrique, États-Unis et Asie.

[1981], qui propose une classification inspirée d'un répertoire des murales à travers le monde. À l'origine, la murale cherche à faire oublier l'apparence inesthétique des « maçonneries mises à nu » par l'élimination de l'habitat insalubre [Mairie de Paris, 2001]. Elle a pour fonction de restructurer l'espace urbain.

Petit à petit, le *mur peint* devient un nouvel art urbain conçu « dans la ville, pour la ville, en rapport avec l'environnement physique et social » [Boulogne, 1989]. On verra, par exemple, des murales embellir des HLM et inspirer un sentiment de fierté à leurs habitants.

En 20 ans d'existence, la politique parisienne du mur peint a permis de réaliser plus de cent-vingt projets. Pourtant, cette « politique » ne semble écrite nulle part. Jusqu'en 2001, les projets étaient choisis par une Commission présidée par l'adjoint au maire de Paris, responsable de l'affichage, de la publicité et des murs peints. Depuis les élections municipales de 2001, le dossier relève de la direction des Affaires culturelles, sous la responsabilité de l'adjoint au maire chargé de la culture. La Ville de Paris définit le mur peint comme une œuvre éphémère dont la durée de vie est déterminée par l'état du support. « Leur remplacement [celui des murs peints] intervient obligatoirement au rythme des ravalements de façades. » La politique encourage la diversité selon le principe de « ne pas demander au même artiste le renouvellement d'un mur qui lui a été précédemment commandé » [Conseil municipal de Paris, 2000].

L'échéance de l'an 2000 a fourni l'occasion de commander douze nouveaux projets, réunis sous l'appellation *Les murs peints du millénaire*. La Mairie de Paris en a profité pour orienter les critères de sélection en faveur de la création contemporaine. Des architectes et des conservateurs de la ville se sont réunis en commission pour présélectionner quelques artistes en fonction de leur capacité à intervenir sur l'espace collectif et à créer des œuvres facilement accessibles au grand public [Conseil municipal de Paris, 2000]. À partir de la liste de la Commission, les maires des arrondissements concernés ont participé au choix des finalistes en vertu de l'une ou l'autre des deux procédures habituelles : soit un concours entre trois ou quatre candidats, soit la commande directe à un artiste renommé. Ainsi furent proposés des noms[17] qui ont marqué le monde des arts plastiques au cours de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Les œuvres produites répondent à « une ambition parisienne qui dépasse largement tel quartier ou tel arrondissement de Paris [...]. Il s'agit, dans la tradition de haute culture de notre cité, de faire de Paris, qui a la chance d'accueillir des artistes du monde entier, une capitale de l'art mural » [Conseil municipal de Paris, 2000]. Ces murs illustrent les tendances les plus actuelles d'un art qui s'expose généralement dans les galeries parisiennes. Ainsi, dans le contexte général de la murale, Paris se place dans une position nettement

[17] Entre autres : Tony Soulié, William Mackendree, Hervé di Rosa, Jean-Charles Blais, Pierre Alechinsky, Herbé Télémaque.

avant-gardiste. « Cette prise de direction [vers l'art contemporain] pour sortir des trompe-l'œil traditionnels n'a pas été sans réactions, positives ou négatives. »[18]

Parmi d'autres projets récents en France, il faut noter celui d'Angoulême reconnue comme la ville de la bande dessinée. Grâce à sa politique de murs peints, 18 murales ont été réalisées au cours de l'année 2000, sous forme de bandes dessinées, en collaboration avec la *Cité de la Création*[19]. Les images, surdimensionnées à l'échelle urbaine, sont perçues comme novatrices et audacieuses par rapport à la pratique muraliste ailleurs sur la planète, parce qu'elles s'éloignent du contexte architectural. Des motifs en trompe-l'œil ont été ajoutés dans quelques-unes des œuvres, comme façon de s'intégrer à l'environnement physique. (Illustrations 6a et 6b)

À Lyon, plusieurs fresques monumentales font partie de l'ambitieuse politique d'aménagement des espaces publics. Dans une réflexion sur l'urbanisme, dont fait partie son plan de mise en lumière, la Ville de Lyon s'autodéfinit comme le « laboratoire français du paysage urbain ». Cette réflexion semble avoir fortement inspiré la Ville de Québec. (Illustrations 7 et 8)

3.3 États Unis

Aux États-Unis, avant et après la crise économique de 1929, le *New Deal*, sous l'administration Roosevelt et grâce à des fondations, encourage les programmes du *Works of Progress Administration* (W.P.A.) qui subventionnent des œuvres d'art public. Plus de 2 500 murales seront financées par cette politique [SPARC, 1993]. Le *Federal Arts Project* (1934-1943) soutient pour sa part un art qui s'intègre à la ville avec des œuvres commandées par l'administration américaine pour couvrir les murs d'édifices publics. Bien que conçus comme une politique d'aide à l'emploi, ces programmes ont fourni des moyens d'humaniser et d'embellir l'espace urbain, en faisant de la murale un art pour les masses [Pilon, Letocha et Poissant, 1988]. On y sent l'influence des muralistes mexicains dans la facture et le style pictural engagé. Les thèmes traitent de revendications sociales, le style se veut résolument figuratif. Les nouvelles communautés d'immigrants deviennent le creuset de la création muraliste. Cette première période de la murale aux États-Unis se vit notamment à Detroit, Chicago, et New York. (Illustration 9)

La deuxième période de la murale en Amérique du Nord apparaît au cours des années 1950-1960. À cette époque, les villes se vident vers la banlieue, l'automobile envahit la rue. En réaction à cet état de fait, un intérêt se développe pour revaloriser et réoccuper la ville centre et redonner l'espace public au piéton. En même temps,

[18] À partir de communications téléphoniques et électroniques avec le responsable des murs peints à Paris, Monsieur André Hofmann, architecte en chef de la Ville de Paris, Direction des Affaires Culturelles, Département de l'Art dans la Ville, mars 2003.

[19] Groupe de muralistes lyonnais ayant réalisé des murales monumentales dans plusieurs pays dont la France, l'Espagne, le Portugal, Israël, le Mexique et le Québec, entre autres.

l'art en général est en plein questionnement quant à son accessibilité. Les artistes cherchent de nouveaux espaces à l'extérieur des musées et des galeries élitistes, qui favoriseront une relation plus quotidienne avec les spectateurs. Ainsi commence une nouvelle période de la murale où l'artiste retrouve une utilité sociale et restaure la valeur symbolique de la ville comme milieu d'expression de ses habitants et pour ses habitants [Pilon, Letocha et Poissant, 1988]. Les murales issues de cette période se développent selon une tendance formaliste et esthétisante qui sera souvent appelée new-yorkaise. Leurs dimensions excèdent généralement les œuvres réalisées ailleurs, notamment en Europe.

Ensuite, comme par un processus de retour à la première période, la murale refait entendre la voix des communautés ethniques et développe une force remarquable, surtout en Californie. Il ne s'agit plus de mégaprojets subventionnés par l'État, mais plutôt d'une entreprise de création à laquelle participe la communauté, parfois appuyée par des commanditaires de plus petite envergure. La murale devient le moyen d'expression des conditions de vie difficiles et des valeurs traditionnelles qui se perdent dans ce nouveau pays. Le mouvement *chicano*[20] apparaît non seulement comme une manifestation picturale mais aussi, et surtout, comme une forme d'action dans les luttes pour les droits civils des années 1960. Encore aujourd'hui, dans le contexte d'immigration massive d'une main-d'œuvre à bon marché provenant principalement d'Amérique centrale, les idées révolutionnaires mises de l'avant par le muralisme mexicain des années 1930 demeurent pertinentes [Baca, 2002].

Los Angeles[21] et San Francisco[22] arborent la plus grande concentration de murales du mouvement *chicano* qui, à partir de 1970, est largement reconnu. L'art *chicano* s'officialise encore davantage quand le gouvernement américain l'utilise comme forme de revitalisation urbaine à bon marché. Bien sûr, ces communautés d'immigrants apportent aux urnes un nombre non négligeable de bulletins de vote ! Dès lors les subventions publiques se multiplient. Entre 1969 et 1986, quelque 1 000 à 1 500 murales sont réalisées, poursuivant deux objectifs fondamentaux :

- dresser le portrait des luttes pour les droits des travailleurs, pour les droits fondamentaux et pour la justice socio-économique ;
- jouer un rôle pédagogique, favorisant le développement d'un sentiment identitaire et de fierté, en particulier chez les jeunes des communautés [Donitz, 1993].

La murale urbaine constitue pour ces groupes, souvent mal intégrés, une forme d'expression de leurs valeurs et de leurs désirs dans le but de s'approprier leur milieu de vie [Tréguer, 1999]. Cependant, pour réussir, ces groupes ont besoin d'encadrement. C'est le rôle que se sont donné les *Mural Ressource Centers* de San

[20] Le terme chicano est un terme à connotation positive qui sera adopté par les mexicains-américains comme une façon de s'auto-identifier.
[21] La ville de Los Angeles est considérée comme la capitale mondiale de la murale [SPARC, 1993].
[22] "San Francisco has developed as a world center for the creation of murals. Visitors are drawn to the variety and exuberance of these walls, reflecting the cultures of Asia, Africa, the Americas, Europe, and the Pacific." [San Francisco Mural Resource Center]

Francisco et de Los Angeles, deux organismes qui offrent une panoplie de services : présentation des dossiers, recherche de financement, coordination des étapes de production, diffusion, etc.

À Los Angeles, le *Social and Public Art Ressource Center* (SPARC) a joué un rôle fondamental dans la réalisation et l'exposition d'œuvres d'art public, notamment de murales conçues suivant un processus de participation communautaire. Ce centre a été créé pour encadrer le premier programme de murales communautaires à Los Angeles, appelé alors *The Citywide Mural Program*. Des centaines d'artistes et de membres des différentes communautés ont collaboré à la réalisation et la promotion d'œuvres d'art public. En 1974, le SPARC commence le très important projet d'archivage visuel sur les murales dans le monde, particulièrement les murales *chicano*.

Depuis 1988, c'est le département des Affaires culturelles de la Ville de Los Angeles qui administre le programme de murales communautaires, le *Neighborhood Pride: Great Walls Unlimited*.

Il est également pertinent de mentionner des programmes comme le *Philadelphia Anti-Graffiti Network*. C'est un programme d'initiative locale, dont l'objectif est d'éradiquer le vandalisme en remplaçant les graffitis par des murales. Ce programme a comme cible la jeunesse et inclut, entre autres, des programmes de formation d'été.

La pratique de la murale urbaine aux États-Unis intéresse un nombre considérable d'artistes[23] qui s'expriment dans une grande variété de styles, selon des objectifs multiples. On peut constater que la murale qui met en valeur l'architecture et magnifie la ville a été et est encore en vogue. Elle est souvent exécutée dans le style trompe-l'œil, créant une sorte de fusion de la réalité physique avec le mur peint. À titre d'exemple, le travail de Richard Hass constitue une entreprise de revalorisation de l'architecture par la peinture. Des façades entières peintes redonnent une nouvelle vie aux bâtiments et, par extension, à l'espace public. Le travail de Hass s'inscrit dans un type de muralisme plus commercial où des éléments reproduits en trompe-l'œil à l'échelle urbaine servent à faire la promotion de bureaux, hôtels ou produits.

3.4 Canada

Nombreuses sont les villes canadiennes qui ont participé au mouvement nord-américain de création de murales urbaines : Calgary, Dartmouth, Edmonton, Halifax, Ottawa, Québec, Montréal, Saint-Jean, Toronto, Vancouver et Winnipeg pour ne nommer que celles-là. Souvent, les œuvres ont été réalisées avec des moyens

[23] Le *Open Directory Project* du réseau Internet donne les noms de 274 muralistes, dont quelques-uns pratiquent aux États-Unis.

limités et parfois grâce à des subventions gouvernementales. Dans l'ensemble, ces projets attestent de la volonté des artistes et des communautés de contribuer à la réhabilitation de l'espace et à l'enrichissement de la communication entre l'art, la ville et ses habitants.

Ces dernières années, la fresque historique vole la vedette. Elle cherche à « révéler, à travers ses personnages, la diversité des hommes et des femmes dont le labeur et le génie ont établi les fondations »[24] d'une région.

3.4.1 Chemainus

Dès ses débuts en 1982, l'expérience de Chemainus en Colombie Britannique allait influencer le mouvement muraliste canadien. Jadis petite ville dépendant de l'industrie du bois, Chemainus va surmonter la crise économique et sociale provoquée par la fermeture de la scierie, en invitant des artistes à réaliser des murales qui s'inspirent de l'histoire de la localité. La municipalité, avec l'appui des citoyens et de gens d'affaires de la région, crée le *Festival of Mural Association* dont les 33 murs peints, à ce jour, attirent annuellement près d'un demi-million de visiteurs. (Illustration 10)

3.4.2 Welland

La ville de Welland, en Ontario, lance en 1986 un projet semblable à celui de Chemainus. Le *Welland Festival of Arts* veut contribuer à embellir la ville, développer un sentiment de fierté chez les citoyens et stimuler l'économie locale, notamment grâce à l'industrie touristique. Chaque année, le festival invite des muralistes canadiens à soumettre des projets qui répondent à trois critères de sélection : exactitude historique, pertinence par rapport à l'architecture environnante, qualités artistiques.

En 2000, la ville de Welland accueillait le quatrième Symposium national de la murale.

3.4.3 Autres villes canadiennes

« Ce scénario [celui de Chemainus] a inspiré de nombreuses initiatives au Canada. À Athens, en Ontario, six murales à caractère historique ont été financées essentiellement par des dons privés. À Grande Prairie, en Alberta, huit autres ont été exécutées, avec la ferveur des *happenings*, dans l'intention avouée de revitaliser le centre des affaires » [Pilon, Letocha et Poissant, 1988]. (Illustration 11)

En 1994, le *Scarborough Arts Council* crée *Mural Routes*, un organisme qui encourage la création de murales publiques au profit des communautés locales.

[24] Présentation de *La fresque des Québécois* par Pierre Boucher, alors président et directeur général de la Commission de la capitale nationale du Québec.

Mural Routes offre des services de communication, d'orientation et d'expertise pour les communautés, les municipalités et tout autre organisme voulant s'impliquer dans la réalisation de murales.

Mural Map, une carte interactive publiée sur Internet par *Mural Routes*, répertorie 47 villes canadiennes où l'art muraliste occupe une place significative. Si la production est abondante, la qualité est assez inégale. Cependant, le projet *Mural Routes* semble avoir réussi la double mission qu'il s'était donnée, soit d'encourager la création artistique en contexte urbain et de sensibiliser les nouvelles générations aux valeurs historiques et patrimoniales de leur milieu.

Par exemple, quatre murales du *The Kitchener Downtown Mural Program* en Ontario sont répertoriées dans *Mural Map*. Instauré en 1995, ce programme s'est donné pour objectifs d'encourager la participation, la fierté, l'appropriation et le développement touristique. Il s'inscrit dans le cadre de projets de rénovation de la ville. Dans la même foulée et toujours en Ontario, la ville de Pembroke, qui ne compte pourtant que 15 000 habitants, a réalisé 28 murales depuis 1989, réunies sous la dénomination de *Pembroke Heritage Murals*.

La francophonie est aussi représentée dans le *Mural Map of Canada*. « L'ACFA Centralta regroupe les francophones des villes de Saint-Albert à Weslock, Alberta. L'Association encourage l'enrichissement de la culture francophone dans la région, tout en faisant la promotion de la dualité linguistique canadienne afin d'accueillir des gens de toutes nationalités dans un esprit d'hospitalité et de dialogue » [*Mural Routes*, 2002]. L'ACFA, active dans l'art muraliste depuis 1997, compte à ce jour 21 réalisations.

L'intérêt envers cette forme d'art public croît chaque année davantage. L'Institut Canadien de Conservation (CCI) a mis en place un programme d'entretien des murales extérieures. L'Institut propose une documentation minutieuse ainsi qu'une inspection annuelle afin de protéger les œuvres urbaines qui « embelliront la collectivité et qui seront source de fierté pendant de nombreuses années » [CCI][25]. Les internautes trouveront un formulaire de constat d'état des murales dans le site du CCI. Son intérêt se situe au niveau technique afin d'étudier le comportement des matériaux et d'identifier ceux qui réagissent le mieux au climat canadien.

3.5 Québec

La murale québécoise occupe un lieu privilégié au sein de la murale canadienne. « Zone tampon entre le Nouveau continent et l'Europe, Montréal est à la croisée de deux zones d'influence que l'on discerne très clairement dans le phénomène des murales » [Pilon, Letocha et Poissant, 1988].

[25] Source: site Internet du CCI.

3.5.1 Montréal

Dès 1970, Montréal connaîtra une production significative de l'art muraliste. La position stratégique de la ville la soumet aux influences privilégiées des mouvements américains et européens.

Le phénomène de la murale dans la métropole québécoise est presque exclusivement documenté dans *Murs & Murales* [Pilon, Letocha et Poissant, 1988]. On y décrit des œuvres réalisées dans les années 1970 et 1980. Force est de constater que la majorité des muralistes proposent une évasion de la réalité urbaine, une réaction contre l'environnement bétonné, en utilisant des thèmes figuratifs inspirés de la nature : « une clairière au bord d'un lac, une place au centre de gerbes de pyrotechnie ou, encore, des soleils dont les tiges gigantesques dépassent l'échelle humaine » [Pilon, Letocha et Poissant, 1988]. Les artistes donnent priorité à l'humanisation des ambiances urbaines grâce à un langage graphique qui relève de l'imaginaire et du ludisme. Ce courant manifeste à la fois une critique et un désir d'intervenir sur le contexte physique en améliorant l'image dégradée de milieux urbains. (Illustration 12)

En 2000, naît à Montréal la *Fondation pour la préservation de l'art mural*, une initiative privée qui envisage la protection et la mise en valeur des murales commerciales à Montréal et à Québec. À l'automne 2003, la Fondation cherche toujours à établir des bases qui s'inspirent du SPARC californien. L'organisme en gestation se veut un lieu de concertation entre les personnes et les organismes concernés par l'art mural afin de conserver et de réhabiliter les œuvres existantes et de promouvoir de nouvelles réalisations.

3.5.2 Hull

À Hull, quatre pièces réalisées au cours des années 1980 « racontent la poésie de l'ailleurs, de la plage par-dessus les pavés » [Vézina, 1988].

Plus récemment, on inaugurait en mai 1999 la *Murale Historique Commémorative du Bicentenaire de la Ville de Hull.* Le président des célébrations rêvait alors de faire de Hull la ville des murales au Québec.

3.5.3 Sherbrooke

À l'été 2002, grâce à l'initiative de l'organisme *Murales urbaines à (sic) revitalisation d'immeubles et de réconciliation sociale* (MURIRS), la ville de Sherbrooke lance un projet de sept murales extérieures à caractère historique au centre-ville. La première œuvre s'inscrit dans le cadre des célébrations du bicentenaire et reproduit « un portrait fidèle des édifices commerciaux et des principaux personnages qui animait

le secteur en 1902 »[26]. Le projet a permis aux muralistes sherbrookois de faire la démonstration de leurs talents, guidés par une artiste québécoise ayant participé à la réalisation de la *Fresque des Québécois* du Vieux-Québec. Une deuxième murale est achevée à l'été 2003 et une troisième est mise en chantier à l'automne de la même année.

3.5.4 Ville de Québec

Entre 1999 et 2003, sous la houlette de la Commission de la capitale nationale du Québec (CCNQ), trois murales sont peintes dans l'arrondissement historique du Vieux-Québec : *La Fresque des Québécois* (1999), *La Fresque du Petit Champlain* (2001) et *La Fresque de l'Hôtel-Dieu de Québec* (2003) (Illustrations 13, 14, 15). La première réalisation fût confiée aux artistes de la *Cité de la Création* de Lyon, France, en vertu « de la qualité de leurs œuvres précédentes et de l'expérience internationale de l'équipe ».[27]

Cette nouvelle expérience allait être déterminante pour la suite de l'activité murale au Québec. En effet, quelques artistes d'ici ont été invités à se joindre à l'équipe lyonnaise pour la réalisation de la *Fresque des Québécois*. Ces artistes ont développé une expertise particulière qui leur a permis de diriger, à leur tour, d'autres projets comme *Les Fresques des piliers* exécutées sous l'autoroute Dufferin-Montmorency dans le quartier Saint-Roch, à Québec. Pour la réalisation de ces fresques, on a fait appel à de jeunes chômeurs en réinsertion sociale.

En 2003, la CCNQ, en collaboration avec de nombreux commanditaires, a réalisé une autre vaste fresque en trompe-l'œil sur un mur extérieur de la bibliothèque Gabrielle-Roy. La CCNQ vise à créer, d'ici l'an 2008, un parcours culturel et mémoriel liant les bibliothèques publiques des 11 arrondissements des nouvelles villes de Québec et de Lévis[28]. Dans le cadre de ce projet, une première fresque a été réalisée en 2002 sur les murs de la bibliothèque Lauréat-Vallière, à Lévis. (Illustration 16)

Conclusion de la première partie :

Nous avons vu que l'engouement récent envers la murale urbaine a donné lieu à une prolifération de murs peints au Québec, comme ailleurs dans le monde.

Nous avons constaté qu'il s'agit d'une manifestation qui se distingue de la création artistique, telle qu'entendue généralement, en ceci que la murale est le produit d'une commande et qu'elle entretient une relation directe avec le public et l'espace urbain.

---

[26] Extrait de *La Tribune*, par Luc Larochelle, juin 2002, article rédigé avant la réalisation de la murale.
[27] *La Fresque des Québécois* - Naissance du projet, SODEC.
[28] Il s'agit des arrondissements créés comme suite aux fusions municipales de 2002 et non d'arrondissements historiques créés en vertu de la *Loi sur les biens culturels du Québec*.

Nous avons analysé les questions de perception / réception de l'image à grande échelle, dans un contexte où l'observateur se déplace.

Enfin, nous pouvons observer que la murale en trompe-l'œil tend à placer l'image au même niveau que le bâti.

Dans la deuxième partie, nous allons examiner la problématique de l'intégration de la murale dans un contexte patrimonial où la notion d'authenticité loge au cœur même d'une lecture cohérente de la ville historique.

DEUXIÈME PARTIE

4. La murale en milieu patrimonial

La première partie du document a démontré la pertinence générale de la murale urbaine et de ses multiples fonctions au sein de la ville, et ce tant sur le plan social que sur le plan urbanistique. Cela dit, une question demeure : cette pertinence est-elle la même en milieu patrimonial ?

Cette deuxième partie envisage maintenant la murale dans une perspective patrimoniale. Elle examine les conditions et exigences auxquelles devrait répondre tout projet de murale en milieu patrimonial et propose une série de critères en vue de leur évaluation.

4.1. Contexte spatial

Les milieux patrimoniaux – comme d'ailleurs les milieux plus contemporains – sont des systèmes complexes regroupant toutes les échelles de lecture des milieux bâtis, en même temps que l'ensemble des sphères de l'activité humaine : le social, l'économique, le politique, etc.

À la fois ambassadeurs des générations nous ayant précédé et porte-parole de notre propre génération auprès de celles qui nous succèderont, les quartiers historiques sont des témoins aussi privilégiés qu'éloquents : ils attestent de la succession, dans le temps et dans l'espace, des étapes liées à notre évolution et racontent les modes de vie et de penser des individus qui les ont habités. Dépositaires d'immenses pans de notre histoire passée, ils sont aussi des matériaux essentiels de nos histoires actuelle et future.

La valeur patrimoniale des quartiers anciens ne tient pas tant à la concentration de monuments historiques qui y sont répertoriés qu'à leur valeur d'ensemble, de même qu'à leur potentiel de représentativité de la culture à laquelle ils appartiennent. Cette valeur s'enrichit tout autant de l'architecture mineure, du parcellaire hérité, des structures territoriales, des espaces ouverts, des sous-sols ou encore des perspectives visuelles. Prises individuellement, ces composantes expriment, chacune à leur manière, nos valeurs et nos savoir-faire. Prises ensemble, elles composent nos paysages culturels, à la fois substrats et réceptacles de notre culture.

La gestion des milieux patrimoniaux doit donc s'inscrire dans une vision globale. Ceux-ci ont valeur de territoire et aucune de leurs composantes ne peut être considérée pour elle seule et hors de son contexte. D'une part, la qualité de chacune d'entre elles est conditionnée par sa position relative et par la place qu'elle occupe dans la hiérarchie des échelles urbaines. D'autre part, et au-delà des composantes

en elles-mêmes, c'est leur agencement qui fonde l'identité des milieux patrimoniaux et qui contribue à leur qualité globale.

4.2. Contexte temporel

La préservation intégrale de l'ensemble des composantes urbaines est une utopie qui mène inexorablement à leur muséification. Le quatrième postulat du *Cadre de référence pour la gestion des arrondissements historiques* (CBCQ 2002 : 53) le rappelle : l'adaptation au changement est une condition essentielle au maintien d'un patrimoine vivant.

Les villes ont donc à s'adapter en renouvelant leurs composantes détruites et désuètes. Elles doivent cependant se transformer tout en respectant leur identité ; les transformations opérées doivent être cohérentes et s'inscrire à l'intérieur des limites de transformabilité de chaque territoire. Cette condition permet de concilier identité et changement en même temps qu'elle clarifie identité et continuité.

4.3 Rôle de la murale en milieu patrimonial

Sur la base de ce qui précède, il apparaît que la murale urbaine, au regard des bâtiments, des places publiques ou des voies de circulation, ne peut être considérée comme une composante *parmi d'autres*. Elle est bien davantage subordonnée à l'ensemble que toutes les autres composantes, en ceci que sa conception doit d'abord viser une contribution significative à la qualité du territoire, et non pas uniquement l'achèvement d'une œuvre artistique autonome ou hexogène.

Il apparaît également que la murale est porteuse de sens. Selon le cas, celui-ci peut être à caractère social, symbolique, historique, artistique, etc. Le message véhiculé par la murale doit contribuer au maintien et à l'enrichissement de la valeur patrimoniale et de l'identité du milieu, tout autant que de ses multiples significations.

La murale en milieu patrimonial doit s'inscrire dans l'énoncé de valeurs patrimoniales du territoire dont il est question.

Ajoutons également que la murale constitue un usage à part entière, puisqu'elle accapare une partie de l'espace public collectif : bien qu'elle n'occupe pas d'espace au sol à proprement parler, elle n'en génère pas moins un achalandage supplémentaire, du moins à ses abords. Du même coup, ses impacts sur les terrains qui la jouxtent peuvent être très importants.[29] De par l'attrait qu'elle peut susciter, elle est aussi susceptible de jouer un rôle déterminant sur la répartition des polarités à l'échelle urbaine.

[29] *La Fresque des Québécois* illustre cette problématique. En raison de sa localisation sur un mur pignon jadis mitoyen, cette murale compromet le développement futur du terrain qui la jouxte.

4.4. *Fonction de la murale en milieu patrimonial*

La murale est une œuvre éphémère dont la durée de vie est déterminée par celle de son support ou, le cas échéant, par le rythme des ravalements de façades ou des érections de bâtiments voisins. Elle est une composante de courte vie destinée à répondre à un besoin ponctuel et clairement circonscrit. La murale en milieu patrimonial ne doit pas entraver le développement normal du milieu patrimonial dans lequel elle s'insère.

Des diverses fonctions[30] que peut jouer la murale, trois pourraient éventuellement être acceptables en milieu patrimonial. La murale respectueuse pourrait s'inscrire dans une perspective temporaire et même évènementielle de *revitalisation urbaine*. Ensuite, la murale pourrait avoir pour fonction le *support à la création artistique*, dans la mesure évidemment où cette création s'exerce en accord avec le contexte patrimonial. Enfin, la fonction d'*outil pédagogique* recèle un certain potentiel : au-delà de la narration historique, la murale peut, par exemple, illustrer *in situ* différentes solutions de design en vue de la réhabilitation du site où elle s'insère.

4.5. *Critères d'évaluation*

De nature qualitative, les critères d'évaluation supposent un examen au cas par cas des projets soumis. Ils ont pour objet d'évaluer la pertinence générale des murales proposées, leur impact probable sur le milieu patrimonial environnant de même que leur apport à la qualité globale du milieu.

La nécessité de développer des critères spécifiques à la murale est indéniable : les composantes des milieux patrimoniaux étant de différentes natures, il importe de distinguer différents niveaux d'intervention et, pour chacun, différents critères d'évaluation. En d'autres termes, les critères développés aux fins de la gestion des autres composantes patrimoniales ne sont pas nécessairement transposables au cas particulier de la murale et celle-ci doit être évaluée sur la base de critères lui étant propres.

4.5.1. *Critères relatifs aux qualités formelles de la murale*

Partie intégrante du domaine public collectif, la murale est accessible à tous et en tout temps. Contrairement aux œuvres exposées dans les galeries et les musées, elle « s'impose », même temporairement, au regard du passant et contribue fortement à la construction et à l'expression de l'identité du milieu patrimonial dans lequel elle s'insère et de son appropriation par la population.

1. En tant qu'œuvre d'art public, la murale doit être accessible au grand public.

[30] Ces fonctions sont présentées au point 2.2.2 du présent document.

2. L'exécution de la murale doit respecter les règles de l'art muraliste telles qu'établies par les spécialistes du domaine ; à cet égard, la technique développée par David Alfaro Siqueiros (et présentée en première partie du document) en est une probante, notamment en ce qui concerne le rapport entre la murale et son observateur.

3. Les dimensions de la murale ne doivent pas introduire une nouvelle échelle, étrangère au lieu.

4.5.2. Critères relatifs au message véhiculé par la murale

La murale porte une double responsabilité. La première, face au milieu patrimonial, exige qu'elle contribue au maintien et à l'enrichissement de sa valeur, de son identité et de ses multiples significations. La deuxième, face à la société, exige qu'elle constitue une valeur ajoutée à la compréhension du milieu dans lequel elle s'insère.

1. Le message véhiculé par la murale doit être compatible avec la valeur patrimoniale du milieu – ce qui ne veut pas obligatoirement dire que le message doive être à caractère historique.

2. Le message véhiculé par la murale doit porter au-delà de la simple répétition du message véhiculé par le milieu lui-même ; il doit l'enrichir ou encore l'exprimer d'une manière nouvelle qui ajoute au contexte.

3. Le message doit servir le bien public et respecter les valeurs endossées par la société (valeurs d'ordre moral, social ou autre).

4. Le message doit servir l'intérêt public, et non l'intérêt privé ; ainsi la murale ne peut pas servir directement de support publicitaire à ses commanditaires.

Ces critères découlent des énoncés de principe #2 du *Cadre de référence sur la gestion des arrondissements historiques*: « Les valeurs patrimoniales des différentes composantes des arrondissements historiques sont intimement liées à la valeur patrimoniale de l'arrondissement historique auquel elles appartiennent » et #11 : « La gestion et la mise en valeur des paysages culturels des arrondissements historiques doivent s'arrimer aux cultures auxquelles ils appartiennent de même qu'aux valeurs que ces cultures entendent privilégier. »

4.5.3. Critères relatifs à l'artiste (ou au groupe responsable de la création)

Au même titre que son œuvre, l'artiste porte une responsabilité qui est double et qui dépasse les limites physiques de l'œuvre, à savoir intervenir 1) sur un milieu patrimonial et 2) sur l'espace public collectif, c'est-à-dire sur la qualité de l'environnement et par extension sur la qualité de vie de la population.

1. L'artiste doit être choisi sur la base de ses réalisations passées.

2. L'artiste doit être formé au contexte patrimonial et capable d'en tirer son inspiration.

3. L'artiste doit avoir une sensibilité au contexte spécifique dans lequel il est appelé à intervenir.

4. L'artiste doit être en mesure de se mettre au service de la collectivité et de mesurer pleinement l'importance de son intervention.

5. L'artiste doit être en mesure de travailler en collégialité avec des comités thématiques multidisciplinaires.

4.5.4. Critères relatifs à la fonction de la murale

Quelle qu'en soit la fonction, la murale doit constituer une contribution significative en regard de l'ensemble dans lequel elle s'insère.

1. La fonction de la murale doit être clairement établie *a priori*.

2. La murale doit avoir un impact positif sur l'espace public collectif.

3. Lorsque réalisée dans un lieu déstructuré, la murale ne peut être utilisée comme un substitut à une solution urbanistique à long terme.

4.5.5. Critères relatifs à la matérialité de la murale

1. La présence de la murale ne doit pas avoir pour effet d'entraver les développements futurs (ravalement de façades, érection de bâtiments sur les lots voisins, etc.).

2. La murale ne doit pas avoir pour effet de provoquer l'usure prématurée du milieu patrimonial et de ses différentes composantes (notamment le site à partir duquel elle est observée). Pour cette raison, elle ne doit en aucun cas être réalisée sur de la matière ancienne, mais plutôt sur un support temporaire, autonome, et possédant sa propre structure (une toile ou un panneau par exemple).

3. Pour des raisons de sécurité, les aspects techniques liés à la réalisation de la murale doivent être supervisés par un spécialiste en la matière ou réalisés en collaboration avec lui.

Ces critères découlent de l'énoncé de principe #8 : « Chaque intervention doit être examinée à la lumière de ses impacts dans l'arrondissement historique, mais aussi

de son impact sur l'ensemble des dynamiques qui conditionnent le développement de la ville toute entière » et #18 : « Les nouveaux usages et les mises aux normes qui en découlent, doivent être compatibles avec les caractéristiques morphologiques des lieux dans lesquels on souhaite les implanter. »

Conclusion de la deuxième partie :

Bien que la Commission soit d'avis qu'il n'y ait pas lieu d'interdire d'office la murale en milieu patrimonial, elle estime en revanche qu'il convient de l'envisager avec circonspection. Il s'agit ici de faire en sorte que l'établissement de critères rigoureux conduise à stimuler la créativité, à fixer des normes toujours plus élevées et à assurer la cohérence et la pertinence des projets de murales en regard des défis posés par chaque contexte patrimonial.

Bibliographie

Volumes

ACADÉMIE DES ARTS DE LA RUE (1988), ouvrage collectif André PARINAUD directeur, *La couleur et la nature dans la ville.* Éditions du Moniteur, Paris.

ARGAN, Giulio Carlo (1983, 1995), *L'histoire de l'art et la ville.* Les Éditions de la Passion, Paris (traduction).

ARNHEIM, Rudolph (1986), *Dynamique de la forme architecturale.* Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, Liège (traduction).

ARNHEIM, Rudolph (1974), *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye.* The New Version, University of California Press, Berkeley & Los Angeles.

BARTHELMEH, Volker (1982), *Street murals.* Alfred A. Knopf, Inc., New York.

BATTERSBY, Martin (1974), *Trompe L'œil, The Eye Deceived.* Academy Editions, London.

BOULOGNE, Daniel (1989), *Actualité du mur peint.* Syros-Alternatives, Paris.

BURE, Gilles de (1981), *Des murs dans la ville.* l'Équerre, Paris.

CANIGGIA, Gianfranco et MAFEI Gian Luigi (1979), *Composition architecturale et typologie du bâti. 1. Lecture du bâti de base.* Traduction de l'italien par Pierre Larochelle, 1996, Version préliminaire, document de travail, Faculté d'architecture et d'aménagement, Université Laval, Québec.

CHEMAINUS FESTIVAL OF MURALS SOCIETY, (1998), *The Chemainus Murals.* Edition coordonnée par C.Creig-Manning, Chemainus, B.C., Canada.

CITÉ DE LA CRÉATION (1995), *La Fresque des Lyonnais.* Éditions les Créations du Pélican, Montpellier, France.

CITÉ DE LA CRÉATION (1997), *Le mur des Canuts.* Éditions Esthétique et Cités, Centre de recherche, Oullins, France.

COMMISSION DE LA CAPITALE NATIONALE DU QUÉBEC et SOCIÉTÉ DES ENTREPRISES CULTURELLES DU QUÉBEC (1999), *La Fresque des Québécois.* Québec.

COMMISSION DES BIENS CULTURELS DU QUÉBEC (2002), *Un cadre de référence pour la gestion des arrondissements historiques.* Coll. Réflexion, Québec.

DÉRY, Louise (1991), Art Public et intégration des arts à l'architecture au Québec: contextes et créations. Thèse de doctorat, l'Université Laval, Québec.

DURAND, Dominique et BOULOGNE, Daniel (1984), *Le livre du mur peint, art et techniques*. Éditions Alternatives, Paris.

Établissement public d'aménagement de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée, France (1977), Interventions d'artistes à Marne-la-Vallée.

GIBSON, J. (1979), *Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin Company, Boston.

GOMBRICH, Ernst Hans (1991), *Histoire de l'art*. Traduit de l'anglais par J. Combe et C, Lauriol, Flammarion, Paris.

GOMBRICH, Ernst Hans (1996), *L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*. Traduit de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, Paris.

GONZALEZ CRUZ, Maricela (1996), *La polémica Siqueiros- Rivera, planteamientos estético-políticos 1934-1935*. Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexico D,F.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES (1985), Règlement sur l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du Gouvernement du Québec. Éditeur officiel du Québec, Québec.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES (1989), *Intégration des arts à l'architecture. Guide d'application au règlement*. Québec.

GREGORY, Richard L. (1966), *Eye an Brain, The Psychology of Seeing*. Princeton University Press, Princeton (Fourth edition 1990), New Jersey.

GREGORY, Richard L. (1973), *Illusion in Nature and Art*. Édité par R.L. Gregory et E.H. Gombrich (ed.) avec contribution de Colin Blakemore et autres.

HAAS, Richard (1981), *An Architecture of Illusion*. Rizzolo, New York.

HARMON, Robert (1982), Illusory *Architecture and the Work of Richard Haas: a Selected Bibliography*. Vance Bibliographies, Monticello.

HOBBS, Jack A (1991), *Art in context*. Illinois State University, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Orlando, Florida (Fourth edition, First edition 1975).

HOCHBERG, Julian (1964), *Perception, Englewood Cliffs*. New Jersey.

HUISMAN, Michel (1980), *Bruxelles à mur ouvert*, Nouvelles éditions Vokaer, S.A., Bruxelles.

ICOMOS, *Le mur peint dans la ville ancienne*. Les cahiers de la section française de l'ICOMOS.

KANIZSA, Gaetano (1997), *La grammaire du voir*. Traduit de l'italien par Antonin Chambolle, Diderot Éditeur, Paris.

KAYSER, Françoise (2002), *Guide des murs peints de Lyon*, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, Lyon.

KUBOVY, Michael (1986), *The Psychology of Perspective and Renaissance Art.* Cambridge University Press, New York, USA.

LEEMAN, Fred (1976), Hidden Images, Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion, from the Renaissance to the Present. Harry Adams, Inc, Publishers, New York.

LÉGER, Fernand (1965), *Funciones de la pintura.* Ediciones Paidos, Barcelona, 1990, Titre original : Fonctions de la peinture, première édition Gonthier, Paris.

LORTIE, J.Y.PARENT, Guy (1988), *La Sensation.* Texte du cours Psychologie de la perception (PSY-12233, hiver 1998), École de Psychologie de L'Université Laval, Québec.

LUCKIESH, M. (1965), *Visual Illusions.* Dover Publications, New York.

LYNCH, Kevin (1960), *The Image of the City.* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London.

MAIRIE DE PARIS, (2001), Les murs peints de Paris, des murs aux couleurs de la vie. Paris.

MASTAI, M.-L. d'O (1975), Illusion in Art. Trompe L'œil : a History of Pictorial Illusionnism. Abaris Books, New York.

MILES, Malcolm (1997), *Art, Space and the City.* Public Art and Urban Futures, by Routledge, London.

MILLER, Mary C (1997), *Color for Interior Architecture.* John Wiley & Sons, Inc. New York.

MILMAN, Miriam (1986, 1992), *Architectures peintes en trompe l'œil.* Éditions d'Art Albert Skira S.A., Genève.

MILMAN, Miriam (1982), *Les illusions de la réalité - Le trompe l'œil.* Éditions d'Art Albert Skira S.A., Genève.

MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS ET DE L'APPROVISIONNEMENT (1981), *Les oeuvres d'art du ministère des Travaux publics et de l'approvisionnement ou la politique du un pour cent.* Gouvernement du Québec, Ministère des communications, Direction générale des publications gouvernementales, Québec.

NASAR, Jack (1998), *The Evaluative Image of the City.* Sage Publications, New Delhi.

NOPPEN, Luc et MORISSET, Lucie K. (1995), L'histoire, matériau du projet urbain. L'exemple de réaménagement des Boulevards du Centre-ville de Québec, dans Villes et politiques urbaines au Canada et aux États Unis. Textes du 5e colloque international organisé par le Centre d'études canadiennes de l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle à

Paris les 17 et 18 mai 1995, rassemblement des textes par Jean Michel Lacroix (1997), Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

PILON,Victor, LETOCHA et POISSANT (1988), *Murs et murales*. Editions Trécarré, St. Laurent.

PORTER, Tom et MIKELLIDES, Byron (1976), *Colour for Architecture*. Studio Vista, Cassel & Collier Macmillan Publishers Ltd, London.

QUINCEROT, Richard (1985), *Les couleurs dans la ville, Étude sur les façades de Genève*. Département des travaux publics du canton de Genève, Service des monuments et des sites, Genève.

RAPOPORT, Amos (1977), *Human Aspects of Urban Form*. Pergamon Press Ltd., Headington Hill Hall, Oxford.

ROBINSON, J.O. (1972), *The psychology of visual illusion*. Hutchinson University Library, London.

RODRIGUEZ PINZON, Diana (2001), *La murale illusionniste comme outil de conception dans la ville*. Thèse (M.Arch.), Université Laval, Québec.

SHEPARD, R.N (1990), *Mind Sights*. Freeman edition, New York.

SIQUEIROS, David Alfaro (1975), *Art & Revolution*. Lawrence and Wishart, London.

SIQUEIROS, David Alfaro (1974), *Cómo se pinta un mural*. Editorial Nueva Nicaragua, Managua.

SPARC, Social and Public art Ressource Center, Venice, California, (1993), *Signs from the hearth: California Chicano murals*. Edited with an introduction by Eva Sperling Cockcroft and Holly Barnet-Sanchez, University of New Mexico Press, Albuquerque.

SWIRNOFF, Lois (1989), *Dimensional Color*. Design Science Collection, Arthur L. Loeb, Series Editor, Birkhauser, Boston.Basel.

WRIGHT, Lawrence (1983), *Perspective in Perspective*. Routledge & Kegan Paul. London, Boston, Melbourne and Henley.

Articles

AHLANDER, Leslie J. (1979), *Los muralistas mexicanos y la escuela de Nueva York*. Americas, Washington, vol 31, n°5, p 19-25.

BACA, Judith (2002), *Birth of a Movement*. www.sparcmurals.org/usmx/birth/birth.htlm

BÉCHY, Hervé (1988), *L'évolution du mur peint au XX^e siècle et sa place dans l'art public*. Les cahiers de la section française de l'ICOMOS,

DONITZ, Robin J., (1993), *The murals of Los Angeles.* www.geocities.com/TheTropics/6788/murals.htm

FELICIANO, Kristina (1997), *Making murals that hit the spot.* American Artist, vol 61, Feb 1997, p 18-25

DILLON, David (1988), *Creating "a whole new building" solely with paint.* Architecture: the AIA journal, Nov, v.77. n.11, p 90-91.

HOCHBERG, Julian (1983), *Visual Perception in Architecture.* VIA, University of Pennsylvania and the Massachusets Institute of Technology.

JANTZEN, Michel (1988) *Le mur peint dans la ville ancienne.* Les cahiers de la section française de l'ICOMOS, Introduction.

LANCASTER, Michael (1996), *Seeing Color.* Architectural Design, mars, vol 66, n°3/4, p 22.

MARTIN, William (1981), *The Making of Something Else Again.* Inland architect, mar., vol 25, nº2, p 30-37.

MINAH, Galen (1996), *Reading Form and Space : the Role of Colors in the City.* Architectural Design, mars, vol 66, n°3/4, p 11.

MOUGHTIN, Cliff, OC Taner and TIESDELL, Steven (1996), *Colour in the city.* Architectural Design, mars, vol 66, n°3/4, p 18.

PAQUET, Denis (2003), Les anciens parcours commerciaux et urbains du Québec, vitrine de prestige, document de travail présenté à l'UNESCO, Québec.

PELLI, Cesar (1996), *Designing with color.* Architectural Design, mars, vol 66, n°3/4, p 27.

PORTER, Tom (1996), Colour in the Looking Glass, Architectural Design, vol 66, n°3/4, mars.

Projections. Art actuel, (1997), n° 69, p 62. Québec.

POUJADE, Robert (1988), *Le mur peint dans la ville ancienne.* Les cahiers de la section française de l'ICOMOS, p 7.

RAMADIER, Thierry (2000), *La ville à géométrie variable.* Psychoscope, Journal de la fédération suisse des psychologues, vol 21.

TRÉGUER, Annick (1999), *Peindre sur les murs pour se réinsérer.* Le Courrier de l'UNESCO, Mars, p 14-16, Éditions Hors Siège, Paris.

Sites Internet

Chemainus - The little town That Did. North Cowichan, Colombie Britannique, Canada.
www.northcowichan.bc.ca/murals.htm

Conseil municipal de Paris. Débats. 26 juin 2000 ... à la procédure suivie pour la réalisation de décors muraux...
www.paris.fr/bmo/debat/cmdebat20000626/cmdebat20000626-70.htm

Commission de la capitale nationale. Québec, Québec, Canada.
www.capitale.gouv.qc.ca

La politique des murs peints recompensée. Angoulême, France
http://www.angouleme.fr

Lake Placid Mural Society. Lake Placid, Florida, E.U.
www.loc.gov/bicentennial/propage/FL/fl-16,h,foley/1.htlm

Magazine d'art public.
www.art-public.com

Mairie de Paris. Paris.
www.paris.fr

Mural Routes. Toronto, Ontario, Canada.
www.muralroutes.com/mural-map.htm

Neighborhood Pride Program. Venice, Californie, E.U.
www.sparcmurals.org/np/index.htlm www.sparcmurals.org/np/index.htlm

San Francisco Mural Ressource Center (SFMRC). Californie, E.U.
www.somarts.org/htlm/mural.htlm

SPARC'S M RC (Social and Public Art Mural Ressource Center)
Venice, California, E.U.
www.sparcmurals.org

The Mural Arts Program de la ville de Philadelphie. E.U.
www.phila.gov/recreation/cultural/murals.htlm

Un musée en plein air. Sherbrooke, Québec, Canada.
www.sherbrooke2002.com/francais/fr_05_07_00_12_31_un_musee_en_plein_air.htm

Vézina, 1988, Art mural Ville de Hull,.
www.gatineau.qc.ca/gatineau/citoyens

Ville de Lyon, France.
www.mairie-lyon.fr

Welland Festival of Arts. Welland, Ontario, Canada.
www.artsfest.on.ca/murals.htm

Autres

COUDÈNE, Gilbert (1998), *L'art public un facteur de cohésion sociale*. Les Lundis de la Capitale, Commission de la capitale nationale du Québec.Bibliographie

Table des illustrations

Illustration 1 : Mur militant : *Fresque villageoise.* Mongolie, **Des murs dans la ville**. p. 167, l'Équerre, Paris, 1980.

Illustration 2 : Mur de propagande : *Brejnev.* Tbillissi, U.R.S.S., **Des murs dans la ville**. p. 177, l'Équerre, Paris, 1980.

Illustration 3 : Rivera, Diego, http://site.ifrance.com/migala/peinture1.htm

Illustration 4 : Siqueiros, David Alfaro, *Les soldats de Zapata.*
http://perso.wanadoo.fr/vivamexico/index/siqueiros.html

Illustration 5 : *Ils ont fait le xx^e siècle.* **Les murs peints de Paris**. Ancien mur RTL, Quai Branly, Paris.

Illustration 6a et 6b : *Théâtre Saint Georges,* Paris.

Illustration 7 : *Le Mur des Canuts à la Croix-Rousse* (partie centrale), Cité de la Création, Lyon, France.

Illustration 8 : *La Fresque des Lyonnais*, Cité de la Création, Lyon, France.

Illustration 9 : *Siete punto uno*, http://www.muralart.com/california.html

Illustration 10 : Ygarta, Paul, *Native Heritage*, Chemainus, C.-B. [1983].

Illustration 11 : Hardy, Pierre, *The Gathering*, Athens, Ontario [1987].

Illustration 12 : Wilson, *Mur-Murs*, Montréal, Québec [1982].

Illustration 13 : *La Fresque des Québécois*, Cité de la Création [Lyon, France], Québec, Québec.

Illustration 14: *La Fresque du Petit Champlain*, Murale Création, Québec, Québec.

Illustration 15 : *La Fresque de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Murale Création, Québec, Québec.

Illustration 16 : *La Fresque de la bibliothèque Lauréat-Vallière*, Murale Création, Lévis, Québec.

Illustration 1 : Mur militant : *Fresque villageoise*. Mongolie, **Des murs dans la ville**, p. 167, l'Équerre, Paris, 1980.

Illustration 2 : Mur de propagande : *Brejnev*. Tbillissi, U.R.S.S., **Des murs dans la ville**, p. 177, l'Équerre, Paris, 1980.

Illustration 3 : Rivera, Diego, http://site.ifrance.com/migala/peinture1.htm

Illustration 4 : Siqueiros, David Alfaro, *Les soldats de Zapata*.
http://perso.wanadoo.fr/vivamexico/index/siqueiros.html

Illustration 5 : *Ils ont fait le xx^e siècle*. **Les murs peints de Paris**. Ancien mur RTL, Quai Branly, Paris.

Illustration 6a : Théâtre Saint-Georges, Paris, avant la réalisation du mur peint

Illustration 6b Théâtre Saint-Georges, Paris, après la réalisation du mur peint par Dominique Anthony. http //www peinturemurale com

Illustration 7 : *Le Mur des Canuts à la Croix-Rousse* (partie centrale). Cité de la Création. Lyon. France

Illustration 8 : La Fresque des Lyonnais, Cité de la Création, Lyon, France

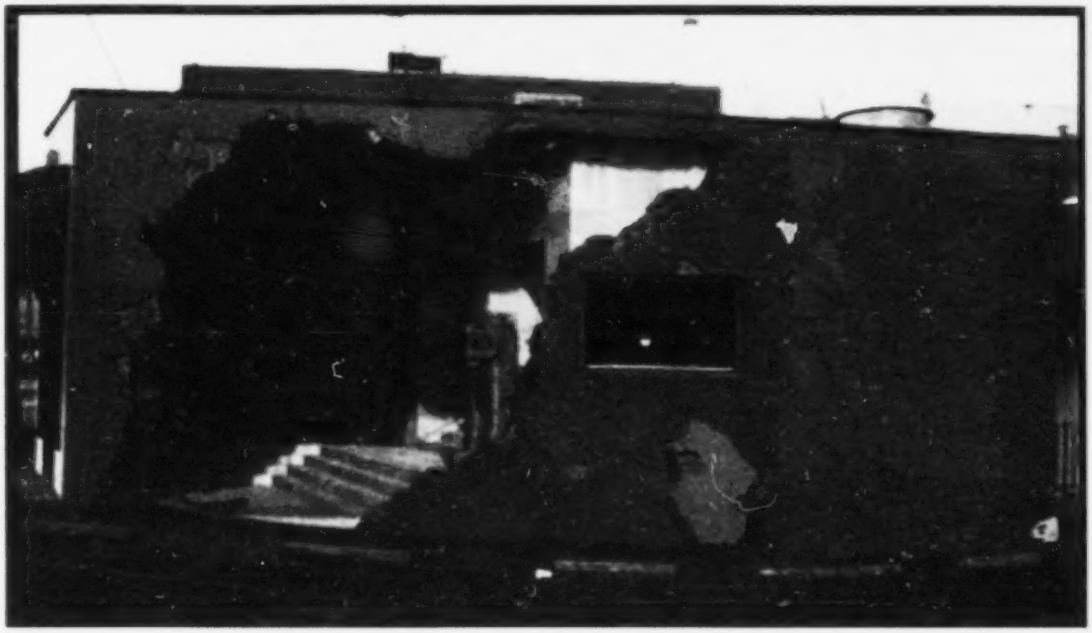


Illustration 9 : *Siete punto uno*, http //www muralart com/california html

Illustration 10 : Ygarta, Paul, *Native Heritage*, Chemainus, C.-B. [1983]

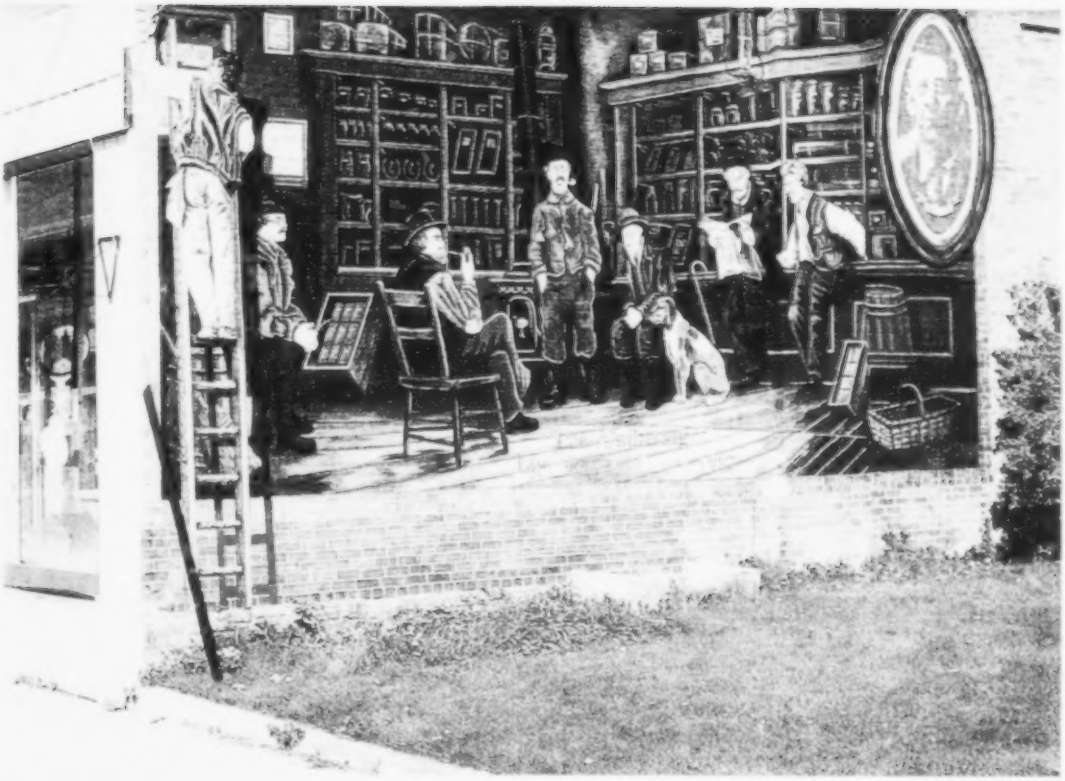


Illustration 11 Hardy, Pierre, *The Gathering*, Athens, Ontario [1987]

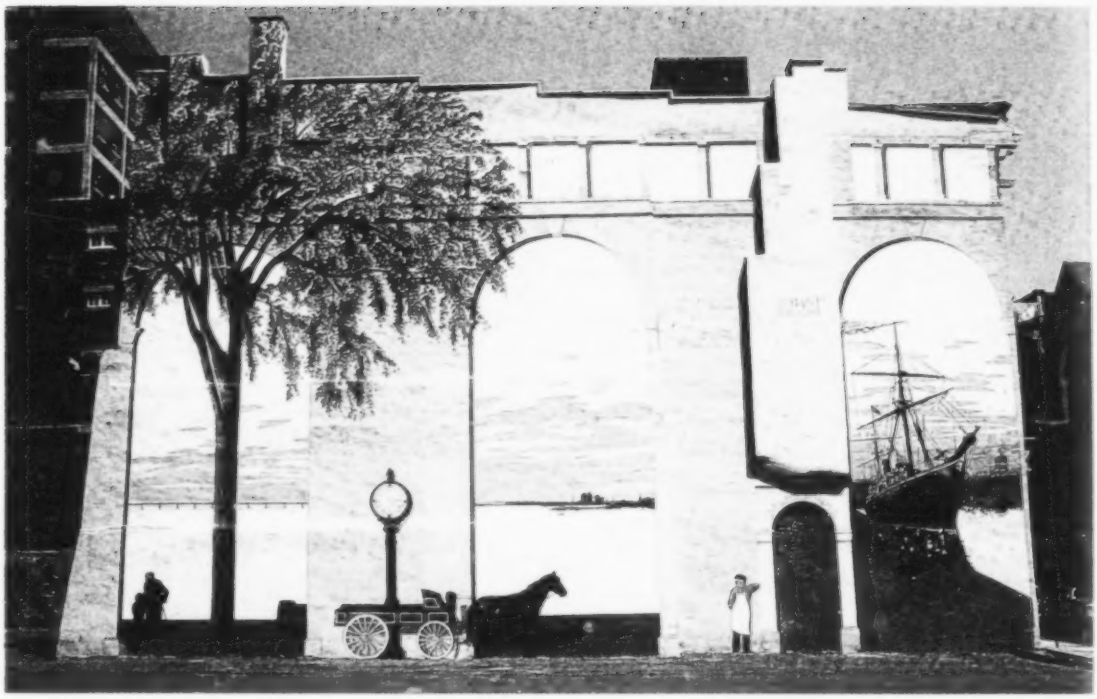


Illustration 12 : Wilson, *Mur-Murs*, Montréal, Québec [1982].

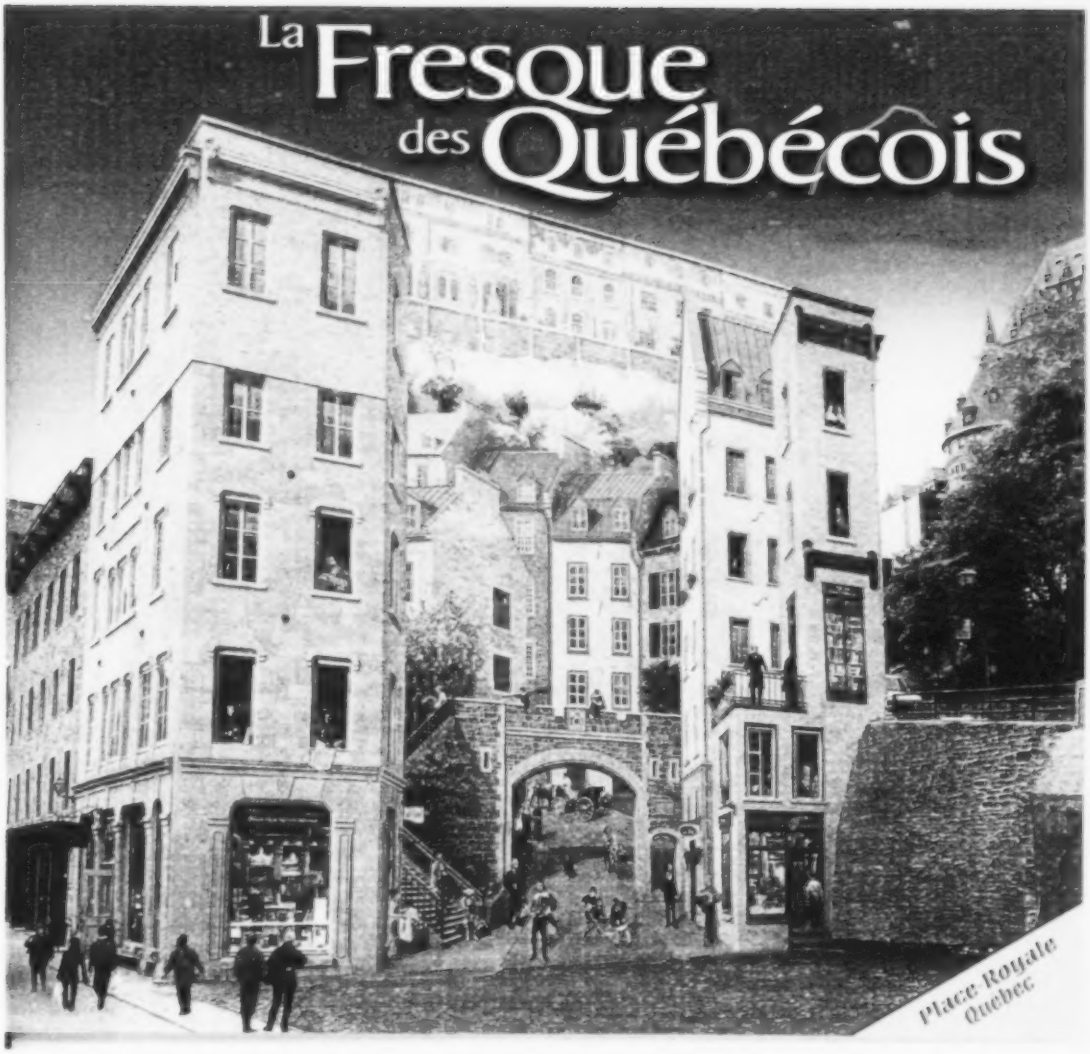


Illustration 13 : *La Fresque des Québécois*, Cité de la Création [Lyon, France], Québec, Québec

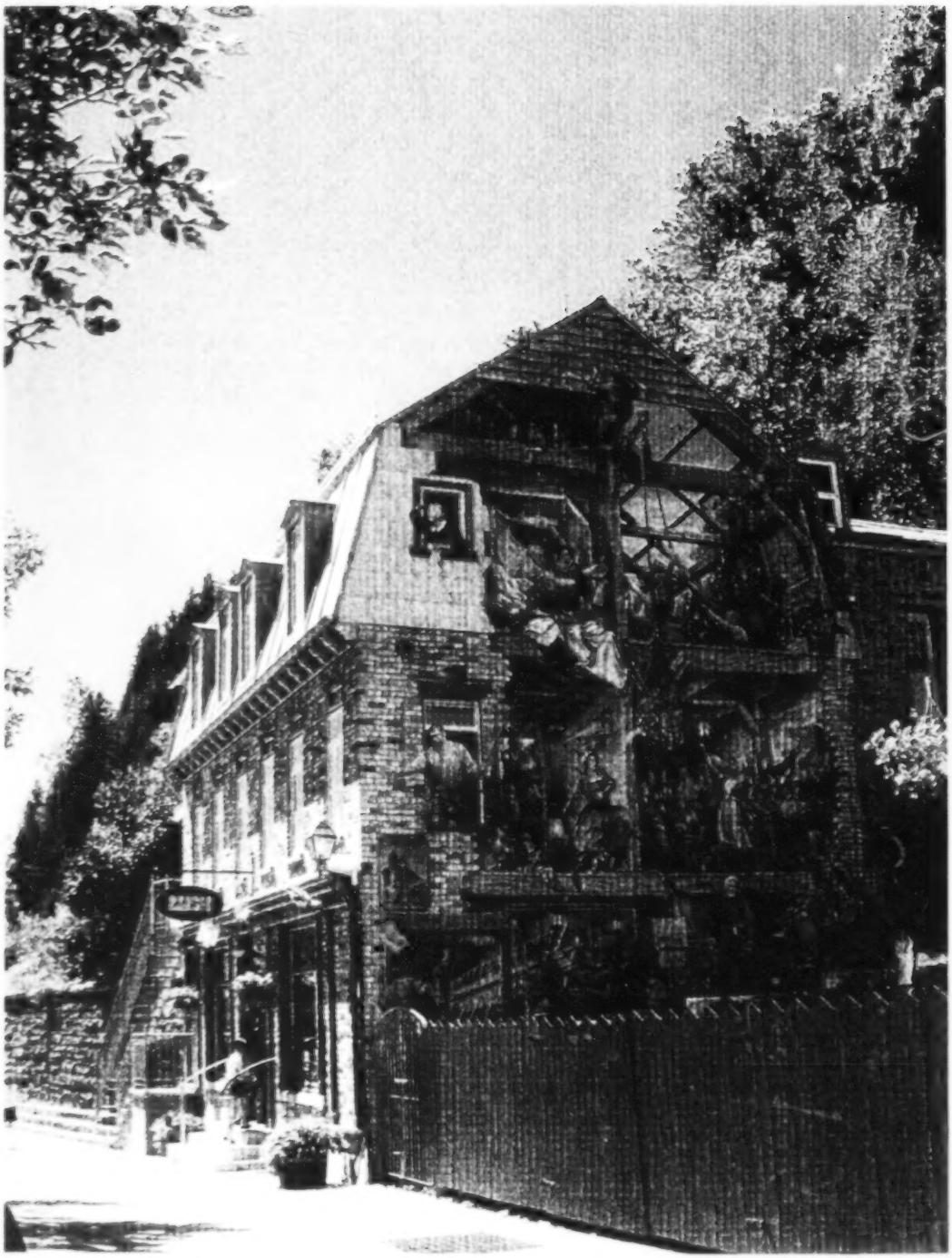


Illustration 14 *La Fresque du Petit Champlain*. Murale Création. Québec. Québec

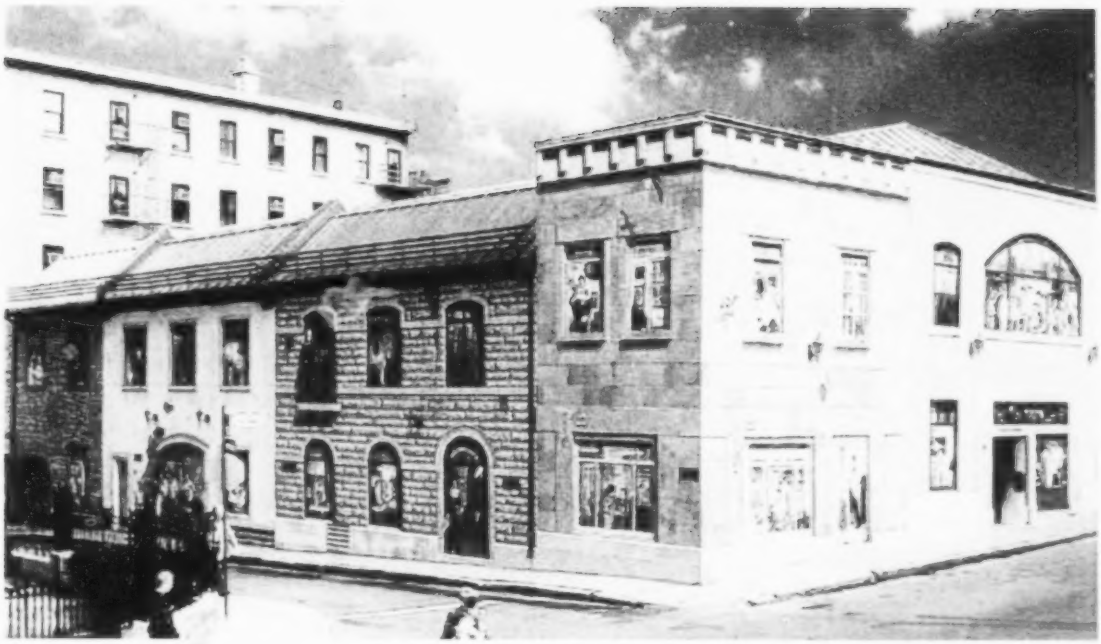


Illustration 15 : *La Fresque de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Murale Création, Québec, Québec

Illustration 16 : *La Fresque de la bibliothèque Lauréat-Vallière*, Murale Création, Lévis, Québec

Direction de la publication : Suzel Brunel et Louise Brunelle-Lavoie
Recherche : Diana Rodríguez Pinzón (1ère partie) et Joances Beaudet (2e partie)
Rédaction : Suzel Brunel et Joances Beaudet

© Commission des biens culturels du Québec, 2004
225, Grande Allée Est, bloc A, RC
Québec (Qc) G1R 5G5

Tél. : (418) 643-8378
Tec. : (418) 643-8591
Courriel : info@cbcq.gouv.qc.ca
Site www.cbcq.gouv.qc.ca

Bloc A, rez-de-chaussée
225, Grande Allée Est, Québec (Québec) G1R 5G5
Téléphone : (418) 643-8378 – Télécopieur : (418) 643-8591

Commission des biens culturels
Québec